

カント『判断力批判』の研究 自律的アナロジー論 の立場から

著者	伊藤 淳
学位授与大学	東洋大学
取得学位	博士
学位の分野	文学
報告番号	甲第71号
学位授与年月日	2001-03-25
URL	http://id.nii.ac.jp/1060/00004062/

平成12年度

カント『判断力批判』の研究
— 自律的アナロジー論の立場から —



東洋大学 大学院 文学研究科 哲学専攻
博士後期課程 3年 2011980002

伊 藤 淳

はじめに

本（博士）論文「カント『判断力批判』の研究－自律的アナロジー論の立場から－」は、修士論文「『判断力批判』の基礎研究－「美の分析論」の射程と可能性」以降の研究成果と問題意識を踏まえた上で、『判断力批判』第一部「エステーティシユな判断力批判」の主要箇所（§ 39－§ 60）を独自のアナロジー論的な立場から論究したものである。

修士論文において筆者は、すでに趣味判断に固有の論理としてアナロジーの論理が働いていることを指摘しておいた。アナロジーは、認識論的な文脈で考える際には、蓋然的な帰結しか見込めない統制的な低次の論理にすぎない。しかしそもそも「私に（あたかも）どのように感ぜられるか」という主観的規定根拠しか持たない趣味判断においては、このアナロジーこそむしろ第一義的構成的な役割を演ずるというのがその主旨である。前者のアナロジーに対して後者のそれを（高次の）自律的アナロジーと名付けた所以である。

確かにカント自身は、第一批判における演繹論や「原則の分析論」の文脈を引きずっているためか、第三批判においてアナロジーを問題にする際は、主に経験的な意味合いとして、つまり「連想の法則」として考察することに限っており、（議論の最終局面である象徴論に至ってはじめて主題化されるまで）そうした高次のアナロジーには明示的な関心を払っていないように思われる。そこで本論においては、こうした高次のアナロジーの論理を『判断力批判』第一部（最終的には第二部も含めて）において通底する潜在的な論理（筋道）であると見なして、この批判そのもののを（自律的アナロジーの内在的展開プロセスとして）一貫した筋道において読み解くための「導きの糸」にしたわけである。

こうした観点を取らなければ、このテキスト全体が体系的な連関性を失って、関心論や芸術論、天才論、ジャンル論などの多様な個別主題が併存するだけの美に関する周到闊達なモラリスト的な考察の書といった域を出なくなると思われるからである。この書は、批判哲学の最終段階に位置する哲学の書である以上（理論哲学における整合的な体系構想とそのまま合致させることは無理にせよ）その構成において独自の必然的体系性を有していることは疑い得ないであろう。

このような主旨（基本構想）に基づいて本論は、以下のように三部に構成される。すなわち、第一「感官論」（序論と第一章）、第二「芸術論」（第二章）、第三「象徴論」（第三章）である。以下、それぞれの概要を述べる。

1）感官論：まず序論「カント感官論の生成－『判断力批判』の根本地平の開示のために

一」においては『判断力批判』第一の心臓部とも言える重要論題「共通感官論」を考察する準備段階として、その必然的な前提をなすものと思われる感官論一般の理論地平を討究してゆく。第一節においては、「超越論的感性論」における内官と外官の語義成立における循環論的性格を指摘することによって（外界と内界の）境界概念としての感官概念の両義性（能動的かつ受動的）を浮き彫りにすることを試みる。しかし第一批判の悟性優位の認識論的な理論枠においては、感官は表向き被規定的な受容性の面のみが強調されるので、そうした感官概念における本来的両義性はテキスト中に潜在化せざるをえない。そうした矛盾的な課題が集約されるのが第二節で扱う内官概念の矛盾的ダイナミズムにおいてである。すなわち内官論は、一方において感官論として感性的な領域にあるが、他方判断論の枠組みにある限りで悟性的な契機にも通ずるのである。さらにこの内官一図式論の解釈をめぐるハイデッガーとカッシーラーの論争状況を巡ってこの問題をより鮮明にし、さらに第三節においては、そうした対立状況がテキストそのものに由来することを明示して感官論一般、ひいては『判断力批判』の根本地平を切り開く手がかりとする

次に、第一章「共通感官論」においては、そうした準備的考察を踏まえた上で、まず第一節において共通感官論の成立する理論的な地平を確認し、次に第二節においてテキスト§40における共通感官論を検討する。すなわちエステーティシユな判断力とは、理念としての共通感官に他ならない。そこに「他者の立場に我が身を置き換えてみる」といったアナロジー論的な論点を確認しつつ、本来的他者論志向を読み取る。そうした成果の必然的な帰結として、第三節においては趣味判断に固有の「実在性」（特に自然美）の問題に踏み込んだ関心論（§§41、2）の意義を再確認する。

2）芸術論：趣味論においては共通感官論の理念的な性格より、経験的世界を超出してゆく方向性を持ちうるが、そうした超越の契機を念頭に置きながらも、それを制作する技術論の立場から（関心論において示唆された）実在的な対象に即して論ずるとき、芸術論の領域が成立する。まず第一節「技術論」（§43）において歴史的な観点を踏まえて、技術一般の概念生成を確認し、第二節（§44）の美しい技術としての芸術概念の成立の意味をカントに即して検討する。

ついで第三節（§45から§49）においては、静態的趣味論においては不鮮明であった自然美の問題を力動的制作的立場から捉え直し、自然のアナロジーとしての芸術の根本規定を得るが、そうした思想的内実は必然的に「無作為の作為」つまり「内なる自然」としての天才の問題、第四節「天才論」へと深まっていく。この天才論はその核心部において「第二の自然」としての自律的なアナロジーの領域を開示してゆくことになる。エステ

一ティッシュな持物をキーワードとするこの箇所は、カント芸術論の心臓部と言ってよく、芸術現象に即した形で、後の象徴論的考察を先取りした議論となっている。

だが、芸術論は上述のとおり実在的な現象への内在の契機に即して展開されるので、多様な芸術現象の展開の内にその本来的な統一性を探っていく第四節の「芸術ジャンル論」（§ 50から§ 53）を避けることができない。そこに一見迂遠とも見える芸術分類法（a）や芸術総合論（b）といったテーマを論ずる体系的必然性があるわけである。さらにカントの芸術論にあつては、各の芸術ジャンルは道徳的な理念をアナロジー論的に志向するため、その理念の顕現の度合いにおいて、段階的な価値序列が形成される。すなわちこの節の議論の最終局面として芸術階層論（b）へと行き着く所以である。

3）象徴論：さらに理念的なカントの共通感覚論に含意されていた実在的な現象世界からの超越の契機そのものに焦点を当てるとき、世界内在性の立場に踏みとどまる芸術論の境位を超えて、象徴論の領域へと高まっていく。そうした（現象世界に定位しての）理念への超越の課題は、カント批判哲学の枠組みにおいては必然的にアンチノミー（二律背反）的弁証論（「エステーティッシュな判断力の弁証論」）の体裁を取ることになる（§ 55）。

そこで第一節（§ § 56、57）においては、カント弁証論の基本手続きに基づいて、趣味のアンチノミーの提示とその解決がなされるが、実際は趣味論においてはこうした弁証論的な手続きは、本来の象徴論を導入するための表向きの理論枠に過ぎない。そのことは、趣味判断における二種の立場（定立と反定立）を観点の相違によって瞬時に解決することからも明らかであろう。本来の課題は、むしろこうした二種の観点が、美そのものの二重性（内在と超越）に起因することを示すことである。こうした二種の契機の総合こそが、まさに趣味判断の本質を成すものであるが、その思想的内実は、第二節の「合目的性の観念論」においていよいよ鮮明になる。すなわち、そこでは自然の摂理（理性理念）を直接的に感性化する立場（合目的性の実在論）が（理念と概念を混同する）仮象として斥けられ、自然の合目的性は、あくまで主観的なものに限定されるのである。

こうした議論の方向性を押し進めると、必然的に道徳的理念を間接的に感性化する本来の象徴論の立場、すなわち第三節の「象徴論の核心」へと深まっていかなる得ない。そこで「象徴概念の一般的究明」（a）の下準備を踏まえて、「美と道徳の象徴関係」（b）をカントに即して究明していくことになる。そこで芸術現象におけるような個々の象徴作用は、この本来の象徴作用の個別的形態であることが示される。最後にそのような道徳的善に対する象徴性の観点を総体としての人間教育への可能性へと繋げる「美的教育論への展望」をアナロジー論的観点から取り上げて、本章の結びとする。

目次

はじめに	(1)
序論 カント感官概念の生成 (感官論準備論)	
ー『判断力批判』の根源的地平の開示のためにー	(6)
序	
第一節 「超越論的感性論」における感官概念の検討	(9)
第二節 内官の矛盾的ダイナミズム	(12)
第三節 感官論の新たな理論地平としての第三批判	(19)
結び	(20)
第一章 共通感官論 (感官論本論)	
序	(27)
第一節 共通感官論の地平の成立 (§ 39)	(27)
第二節 § 40における共通感官論の再検討	(33)
第三節 共通感官論の帰結としての関心論	(41)
(a) § 41 「経験的関心について」	(41)
(b) § 42 「知的関心について」と自然美の問題	(44)
結び	(48)
第二章 芸術論	
序	(53)
第一節 技術論 (§ 43)	(54)
(a) 技術という語の概念史的研究	(54)
(b) カントの技術論の歴史性	(56)
第二節 美しい技術としての芸術論	(60)
(a) カント芸術論の前提 (§ 44)	(61)
(b) 自然美のアナロジーとしての芸術論 (§ 45)	(63)
第三節 天才論	(66)
(a) カント天才論の前提 (§ 46)	(66)
(b) 天才論の内実 (§ 47)	(69)
(c) 天才論の展開 (§ 48)	(71)
ー趣味と天才の関係ー	

(d) 天才論の核心 (§ 49)	――(73)
―エステーティシユな理念について―	
(e) 天才論の限界 (§ 50)	――(74)
―芸術作品における趣味と天才の兼ね合い―	
第四節 芸術ジャンル論	――(81)
(a) 芸術分類論 (§ 51)	――(82)
(b) 芸術総合論 (§ 52)	――(88)
(c) 芸術階層 (ヒエラルキー) 論 (§ 53)	――(90)
結 び	――(94)
第三章 象徴論	
序 (§ 55)	――(101)
第一節 象徴論の準備論としての弁証論	――(102)
(a) 趣味のアンチノミーの提示 (§ 56)	――(102)
(b) 趣味のアンチノミーの解決 (§ 57)	――(104)
第二節 合目的性の観念論 (§ 58)	――(108)
第三節 象徴論の核心 (§ 59)	――(111)
(a) 象徴概念の一般的究明	――(112)
(b) 美と善との象徴関係	――(114)
結 び (§ 60)	――(118)
―美的教育論への展望―	
おわりに	――(126)

序論 カント感官概念の生成（感官論準備部）

一『判断力批判』の根底的地平の開示のために一

序

この準備的論考では、以下の共通感官論（註1）の基礎付けとして、カントが『判断力批判』で用いた感官 Sinn という語の射程範囲を確認する。批判哲学の内部にあつて類縁性の強いエステーティシュ系統の語彙、Sinnlichkeit, Empfindung, Anschauung などが定義的に一定の特定化が成されているのに対して、この語そのものは、むしろこうした語彙やエステーティシュな内容の文脈を明確化するための暗黙の前提といった語感を否めない。したがって、この語は、批判内部でシステムの生成してきた用語というより、むしろ当時の時代的慣用的な用語法と密接に連動した仕方できあがったものと見なすのが適当であろう。

しかし今なぜこの語に主題的な照明を当てようとするのか。それは、『判断力批判』第一部を成立せしむる自明の一それ故探求する私たちにとっては、隠蔽され、潜在化している一地平構造を明るみに出すためである。無論、カントのテキストの額面上の指摘に従えば、この批判を特徴づける用語は、あくまで感情（Gefühl）であつて、この前批判的色彩の強い、したがって批判哲学固有の厳密なシステムの処理に耐えかねる感官という語をこの批判の根本性格を基礎づけるために分析考究することは、やや強引な、ともすれば非学問的な印象を否めない。感官という語は、それ自体積極的な哲学的考察の方向性を打ち出すといったものより、むしろ批判の議論の諸相、そのコンテクストに応じて、様々な偏差を伴って使用されることになる。したがって、その語義を決定するためには、文脈や歴史的状况を念頭において論究せざるおえない。そうした作業は、哲学というより、文献学や文体論のテーマとなる。

それに対して、感情（Gefühl）という語は、遥かに批判哲学の理論構成に収まり易い用語である。第三批判の冒頭は、まさしく趣味判断の規定根拠を（快不快の）「感情」に置くことで、この語を趣味判断（＝エステーティシュな判断力）そのものを特徴づける用語としている。「何かが美しいか否かを判別するためには、我々は表象を悟性によって認識の対象にではなく、構想力によって（恐らく悟性と結びつきながら）主観と主観の快不快の感情に関係付ける」（KU, 3）ここで対置されているのは、認識能力のレベルで言えば、構想力と悟性であるが、この両能力の種別的違いに応じて、その規定根拠として区

別されるのは、認識の対象と感情なのである。だが、認識の対象も感情もそれ自体しては、なんら能動的な作用性を持たず、被規定的な区別項である。したがって感情が、エステーティシユな判断力の規定根拠であるといわれる場合は、その規定的な能動性を保証するものとして構想力の働きを前提にしているわけである。感情そのものが判断の主体となることは、ありえないからである。そこで問題となるのは、この構想力と感情の連関であるが、この連関性に関してカントは、明確な解明をしていない。むしろこの両者の連動性を暗黙の前提として第三批判の議論を展開してゆく。この批判においては、その後とくに判断の規定根拠として感情の問題が主題化されることはなく、構想力と悟性の自由な遊びといった両認識能力の相互関係という論点において構想力の自由を強調することによって趣味判断の特質を捉えようとすることで事足りている。

しかし構想力の自由は、それ自体無前提の自明な道具立てではなく、すでに被規定的な快不快の感情をその根拠として予想しているのである。そこでは、規定的な能作である構想力が、かえって感情というそれ自体決して規定的ではあり得ない筈の感情に根拠づけられるという規定・被規定関係における逆転が生じている。第三批判は、いわばその議論の出発点においてそうした根拠付けの逆説を孕んでいたと言える。まさにその故にこそ主観の認識能力の協同性に定位して美の諸特性を抽出する「美の分析論」の結論部において、さらにその協動性の根拠付けとしての共通感官の想定が不可避免的に要請されたのである。こうした議論の筋道を辿ることによってカントが上述の構想力と感情の関わりをどう捉えようとしていたかの含意を汲み取ることができる。構想力も感情もそれ自体として趣味判断を成立せしめることはできない。この両者を暗黙に相互に連動させる場を想定してこそはじめて美的な経験の内実を捉えることができるのである。そうした場として捉えられるものこそ共通感官の想定に他ならない。感情や感覚といったその概念の内実の内にある作用の結果といった受動的被規定的な語義を宿した用語ではなく、敢えて前批判的非学問的色彩の濃厚な（共通）感官というあまり練れていない用語法に訴えざるを得なかったのは、上述の根拠付けのディレンマによるものと思われる。したがってカントが、この文脈で感官という語を持ち出す時には、単なる受容性の器官としての経験的生理的な意味合いで言うのではない（註2）。むしろ遥かに理念的な意味合いで上述の趣味判断を成立させるエステーティシユな場所論的想定として提出されているのである。それは、根拠付けるのものが、逆に被根拠的なものによって根拠付けられるといった極めて逆説的な能動・受動の連動性そのものを表す理念なのである。故に趣味判断を支える所の感官それ自体は、能動・受動といったカテゴリーにはとうてい馴染まないのである。（こうした感官論における

前能動・受動連関とでも呼ぶべき微妙な事態を批判哲学の理論枠において適切に説明することは極めて難しい。すでに能動と受動のカテゴリー的な区別を自明の前提にしている批判期においては、こうした根源的事態を説明する語彙を決定的に欠いているのである。しかし、私たちの日常的な美的経験に照らしてみれば、このことはかえって了解しやすいかもしれない。私たちが、美的な対象に向かい合う際は、それを決して認識論における悟性の作用のように能動的に構成するのではない。おのずとその対象を美として非主意的に受容するのである。しかし、他方それが積極的な自覚のもとに美として主体的に構成されているという面も否定し難いだろう。私たちは、自らの美的な経験を反省する時、こうした能動と受動が相半ばした心的状態を念頭におき、日常的にそうしたことを「我知らず、ゴッホの作品に見入る。」などといった形容を好んで使用するのである。）

実際カントも、§ 40の「共通感官」についてこうした感官という語に対する慣用的な用法に対する自らの批判哲学的見地からする不満を表明している。「人は、とかく判断力をその反省ではなく、結果に注目するところから、感官の名で呼び、真理感であるとか、礼儀だとか、正義に対する感官（感覚）といった言い方をする。しかし、こうした諸概念が、座を占め得るのは感官ではないし、ましてや感官が普遍的法則を表現する能力をいささか持ち合わせていないということを我々は心得ているし、すくなくとも当然心得てしかるべきである。」（K.U 156）このように感官という語が、当時の用語法において、単なる盲目的な受容性の器官的な場所といった哲学的意味内容を遥かに越えて、カント的な判断力の意味合いまでも捉えることができるようになったのには、おそらく上で述べてきた感官の受動性と能動性の二元的カテゴリーを超出して行く前認識論的な根源性そのものに由来するものであろう。無論それに対してスコットランド啓蒙学派の常識（コモンセンス）理論が理論的準拠枠（そうした微妙な事態を語りうる場）を形成していることも看過しえない。カント自身は、こうした感官の拡張的な語法に対しては、十分に警戒的でありながら、一方で「理念として」という留保条件つきで、こうした時代的な感官論の新たな可能性を許容している。こうしたカントのアンビヴァレントな立場に理論家としての不徹底や苦し紛れの遁辞を見るか、あるいはモラリスト的な洞察力の健全さや奥行きを読み取るかは、論者の姿勢によって意見が分かれるところであろう。

いずれにしても、ここでさらに重要なことは、こうした感官論の根源的性格を判断力と対応させることによって、『判断力批判』の潜在的な地平を切り開く導きの糸が得られるのではないかという、研究方向の提示である。こうした観点を欠く場合には、この批判の体系的統一性を十全に捉えることは、難しい。すなわち自明的に語られる構造に訴えるだ

けでは、テキストにおいて論究される各論的テーマが、相互に本質的連関性を欠いて、遊離しかねないのである。カントにおいても、理念的な含意まで汲み取れば、判断力は、優れて（共通）感官の能力なのである。前者（判断力）に力点を置けば、無論第三批判の顕在的な理論地平が、浮かび上がるであろう。（その場合は、分析論や演繹論、弁証論、方法論といった批判哲学に固有な理論構成において、『判断力批判』の多様なテーマが論ぜられるわけだが、その際の最大の難点は、そこで設けられる理論構成と実際の議論内容の大幅な乖離である。）後者に特に着眼すれば、『判断力批判』の自明的な構造を支える基礎的な足場に視点を置くことになる。この準備的論考の課題の一つは、そうした潜在的な足場に立脚することによって、第三批判の各論を相互に結びつける「見えざる」連関を導き出すことにある。

第一節 「超越論的感性論」における感官概念の検討

上記の感官論の新たな読解の可能性は、『純粹理性批判』においては、「超越論的感性論」における感官概念を再検討することでより批判哲学の内実在即した手引きが得られることであろう。そこで問題になる感官は、三批判の他の箇所でも頻出する用法とは異なって、経験的な意味合いではなく、超越論的な意味で言われるところの感官である。経験の根拠を成すが故にそれ自体は経験的な考察を超出するといった意味合いで、すなわち、内官（*Innerer Sinn*）と外官（*äußerer Sinn*）である。

この両者は、ともに感官という語をもとにしているわけだが、その感官概念は、超越論的感性論の文脈でのみ理解されるところのいわば「超越論的な感官」（註3）である。例えば、外官の規定：「外官（我々の心性の特徴）によって、我々は、対象を我々の外に、そして空間の内にあるものとして表象する」（K. r. V, A22, B37）のであるが、これは一見して分かるように、外官の意味内容を経験的な用法と区別している。だが、これによって、外官の定義的な特定を行おうとするとすぐに循環的な無規定性に陥ってしまう。すなわち、ここで外官を「われわれの外なる」＝「空間の内」と対応させているわけであるが、外官の外部性を説明するにしても、すでに「外なる空間」という外部性を前提にしている以上、これは同語反復的説明にすぎないのである。逆に（全く同じ理由から）外官を起点にして「外なる空間」を説明しようとしても、それとして「空間」を特定したことにはならない。

内官を内なるもの＝時間と対応させる場合も全く同型の循環構造を指摘できる。 こう

した定義的循環性の事態は、次のことを示している。つまり、内官と外官は、それ自体として固定された二種の感官概念を前提にした区別なのではなく、事後的に外と内のカテゴリーを適用して、本来一つの感官を種別的に区別したものであるということである。内と外の区別は、あくまで思考作用によるものであり、エステーティシユな用語である感官の内にそうした区別を見いだすことは原理的に不可能なのである。

そのことからカントが外官と内官の共通の理論場としての感官・概念をそれとして特定しえていないことの理由も察することができる。超越論的な哲学の理論構成は、その成立の条件の内にすでに、内と外、あるいは能動・受動といった反省による（註４）カテゴリー的区別を不可避免的に前提にしており、そうした区別に先行する事態をそれとして説明することは、原理的に不可能なのである。それに対して感官概念そのものは、内と外に先行するものであり、むしろ逆に内と外をそれによって区別する境界概念なのである。

もしこうした観点が妥当的であるなら、超越論的哲学の理論枠に遡って、感官概念のそれ自体の本来の意味合いをある程度想定することもできよう。それは、精神の場における感官の位置を単に精神の内なる受容性の能力とのみ規定することではすまなくなる。そうした見方は、すでに（内界と外界の）境界概念である感官を一方の内界の側からのみ位置づける一面的な操作にすぎない。逆に外界からの視点に立てば、精神の一つの自己指定としての能動性の側面が浮上してこよう。これは、「超越論的感性論」の理論構成においては、内官の働きとして捉えられるところの自己触発である。さらにその実際の作用を検討するのが、超越論的な図式論における図式作用に他ならない。その際図式の作用としての能動性を保証するのは、心的能力としての超越論的構想力である。周知の通り、ハイデガーは、この能力を（外界への通路である）感性と（真の内的自発性の能力であるところの）悟性の共通の源泉として特権的に過大評価しようとした。こうした試みは、カッシーラーなど多くの論者によって批判に曝されてることになる。ここでは、その是非は問わない。問題は、むしろそうした能動的受容性といった矛盾的性格を負わされた認識能力としての構想力が主題化される仕方の方にあるのではないか。

つまり私見では、カント自身おのれの設定した批判哲学の理論枠の中で感官概念をそれ自体として特定しえず、あくまで主観性における受容性の能力としての側面にのみ留意したため、受容性に加えてあきらかに図式機能の持っている能動的性格を感官と対応して語ることが原理的にできなかったのではないかということである。カント的な語彙においては、感官は「規定される」（KrV, B152）ものであり、それに対して「規定する」（a. a. o）ものとしての構想力こそが感官論における能動性を担う唯一の能力である。そうした

事情から上記の感官の境界概念としての側面（受容性かつ自発性）を捉えるものとして構想力が必要以上に持ち上げられたとも考えられるのである。そこに、単に純粋な理論上の処理のみならず、感官という語の喚起する受動的盲目性に対するカントの前理論的な忌避の姿勢を読取ることが或いはできるかもしれない。

いずれにしても、ここで示唆的に提示された境界としての感官論の可能性が、カントのテキストの実際の議論内容において論ぜられるのは超越論的図式論（「純粋悟性概念の図式性について」）の箇所であることは間違いないだろう。そうだとするならば、この図式を単に超越論的構想力の産物だと見なすカントの立場は、一面において内官の（特に自己触発としての）能動的側面を十分に言い当てながら、もう一方でその受容性の側面を捉えるには理論的に相当無理があると言える。たしかに図式の産出能力としての構想力は、決して己の恣意のままに働くのではなく、概念の指定する規則に基づいて機能する。その限りで「受動的」であると言えるかもしれない。例えば、「ある四足獣の形態を一般的に描き出す規則」（K.r.V, B180）という概念の指定にしたがって、構想力は犬の図式を描く。しかし、概念的に与えられる犬の条件は、思考の自発性によるものであり、その指定の下に働くというだけでは決して本来の受動性の意味を尽くすものではないのは明らかであろう。カント的な用語法に即しても「受動性」は、対象に対する受容性のそれであり、あくまで感性的な方向から捉えられねばならない。（犬の）図式は、あくまでそれとして向こう側から受容するといった側面を外せないのだとすれば、構想力の働きの下にのみ図式の産出性を捉えるだけでは、議論として不十分ではないだろうか。やはり、感官（内官）の持つ受容性を想定して、はじめて図式機能の持つ両面性（能動と受動）を過不足なく把握しうるのである。感官と構想力は、互いに別個のものとして独立してあるというより、本然的には感性的領域の両面をそれぞれ特徴化したもので互いに相補的に連動しているものと言うべきであろう。

本論で取り扱ってきた感官論の新たな読みの可能性は、こうした批判哲学の理論枠でいうところの感官と構想力の連動性そのものを体現するものとしての感官概念の射程を含んでいる。そうした視座に立ってのはじめて趣味判断を成り立たせる場としての（共通）感官の理念を単に同時代の慣用語より便宜的に援用した恣意的な補足説明ではなく、第一批判における内官理論との相互照明のもとにより積極的な体系的位位置価を与えることができるのである。

以下、こうした基本構想において内官概念の見直しを試みる。

第二節 内官の矛盾的ダイナミズム

内官を議論の場に乗せる際にどうしても突き当たる方法上の難点を先に挙げておこう。一つには、内官という語そのものが孕む矛盾的ダイナミズムについてである。この場合、内という語彙において言い表されていることは、何だろうか。それを確定するには内と外との間の境界線を確定しなければならないのは当然であるが、さしあたっては、精神と物質（身体）といったデカルト以来の心身論の構図において内と外を分ける視点がもっとも了解しやすい。だが、こうした構図をそのまま批判哲学の理論・場面に乗せることは、方法上明らかに破綻している。なぜなら通常批判哲学といわれる場合は、こうした心身論の自明性そのものを突き崩し、再検証する地平そのものと考えられるからである（例、「誤謬推論」における魂実体を巡る議論を参照にせよ。）我々は、したがって内界と外界を区別する際に心身的（実象的）区別を前提にすることは、全くできず、こうした区別事態を批判哲学そのものの生成と地平から説明して行くより手だてがないのである。

さて、そうはいっても批判哲学の内部でこの区別を確定することができるのであろうか。カントの『純粋理性批判』のテクストを読むと、すでに内官と外官の対置は、前提にされており、その根拠をこの批判内部で捉えることはできず、その生成の根拠を取って論ずるなら、その外部に常識的（自然的）区別を暫定的に仮構し、しかるべき後にそれを哲学的に純化し、再構成して語るより仕方がないようにも思われる。だが、こうした（現象学的）純化の手続きを批判哲学そのものに適応することは、いわば批判の手続きをいたずらに二重化してしまうことであり、その本来の構想に対する歪みを生じさせかねない。

むしろ、批判哲学そのものの遂行の構造の内にこうした区別の生成のあり方を読み取るべきではないだろうか。内と外というカテゴリーは、決して純粋悟性概念のカテゴリー表からは、導出し得ず、むしろ後者が前者を前提として成立していることは疑いえない。後者は、『純粋理性批判』の理論枠の中で成立した概念であるが、前者は、そうした理論場そのものを成立せしめる暗黙の前提であるからである。しかし、だからといって内と外の区別を批判哲学の理論形成に先だって実証的に特定することは原理的に不可能であることはすでに述べたとおりである。この区別と批判の立場の成立は、論理的に同起源である。

したがって、この区別を発生論的に説明することはできない。（渡邊二郎教授のご指摘によれば、）一般に批判哲学の立場は、現象学的な発生論的な説明には適合せず、既成の判断の権利根拠を事後的に正当化する演繹論的な説明方式をとる。その際に、議論の手続きとしてまず判断の論理的機能への純化といった「内」化（形而上学的演繹）を行い、次に

判断が客観的妥当性を有することを検証する「外」化（超越論的演繹）を行う。ここで問題となる内と外は、あくまで判断の遂行に即して言われているのである。

周知の通り、メルロポンティは、こうした世界から主観や意識を解き放って、しかるべき後にその客観性を回復して行くカント（もしくはデカルトの）手続きを「反省的分析」と読んで批判している。すなわち彼に依れば、「世界は、そうした分析に先だってすでにそこにあるものであって、それを一連の綜合作用から派生させようとするのは不自然であろう。」（註5）メルロポンティの知覚論の構想においては、反省的分析によって事後的に生じる内と外の区別そのものが乗り越えられ、やがて両者の対立を調停する理論場としての身体論の領域が開拓される。ここではその詳細を論ずる余裕はないが、こうした視座が、形而上学的な「意識への観念論的帰還」の伝統にも実在をめぐる実証科学的な還元論的な説明にも飽き足らなくなった今世紀の知的風土において大きな意義を有していることは、疑いえない。

問題は、こうした現代的な関心とカントの理論哲学の接続可能性の検討である。単にカントの理論哲学を古典的反省哲学の典型として現代哲学の法廷において却下するのでもなく、また両者の基本構想の相違から互いに相容れないものとするのでもないとしたら、恐らく次の点に問題打開の道を探るしかないだろう。すなわちカントの理論哲学の成立場面を身体論的な構図において鮮明化することである。カントの理論は、あくまで判断の形式に即応した理論知の立場をとるから、ある認識が成立している以上、当然反省的視座が前提にされているのである。カントによれば、反省以前は、認識論のテーマではないのである（註6）。その力点は、認識の成立条件を経験的基盤から発生的に説明しようとするロック、バークリーの認識論がそれと知らずに前提にしている主観的普遍的条件を暴露することである（註7）。その意味での反省の立場なのである。決して認識の経験的な分析そのものを否定するわけではなく、経験論の必然的に前提にせざるをえない理論条件を浮き彫りにするわけである。その理論的条件が成り立つ限りで、反省的分析によって内界と外界の区別が同時に形成されるわけである。内界だけの認識は、モノローグにすぎず、認識の名に値せず、また外界のみでは、認識の主体を欠き、その自覚すら持たない。内界と外界は、同時生成的、かつ相補的である。（この二つの極は、筆者にはどのような思想的立場を取ろうと通常は外しがたい説明の起点であるように思える。もしこうした両極を発生論的に解消するのなら、同時生成的なものとしてなされなければならない。註8）

カントの認識論は、その意味で人間（正気の大人）の認識論である。「動物は尚、内というものを持たない、従って外部知覚的なものを持たない。」（西田幾多郎、註9） 従っ

て認識以前の発生論とは一線を画するが、それを否定するわけではない。そこで内界と外界の連関の内実そのものが問題となる場面では、むしろそうした発生論的な問題が再浮上しうるのである。メルロポンティが説く主体としての身体の理説もそうした問題場面においてのみカントの認識論と接続しうるのである。カントは、経験における超越論的な理論知の成立条件を提示し、メルロポンティは、経験と理論的場面が現実相互関係にあるあり方、言い換えると外界と内界の連動性を問題にしうる地平として身体論を提示するのである。前者は、経験論の内なる観念論（合理論）を摘出し、後者は、経験論と観念論の連動の仕方を問う。かくしてこの両者は、相互照明的補強関係を結ぶことになるのである。

（両者の思想的条件や内実は大きな隔たりがあるが、メルロポンティの身体論は、世界一内属一存在（L'être-au-monde）としての主体的な我のあり方をデカルト的コギトに対して潜在的な非自覚的な身体的なあり方＝「黙せるコギト」、認識する身体としての身体そのものを問題とするのだが、そうした問題領域そのものはメルロポンティの視座においては自明の前提とされている。その意味においてカントの図式論は、現代の身体論に対しては、その思想の成立条件を問題にする際に意義深い理論領域（トポス）を準備したものと見なすことができるかもしれない。）

今、そうした現代的身体論の視座においてカントの認識論に照明を当てるのならば、まさに超越論的図式論、言い換えると内官の体系的位置が大きくクローズ・アップされてゆくことは論を待たない。内官の理説＝図式論は、単にカテゴリーを感性化する手続きである以上に、内界と外界を連結する通路としての意味合いを持ちうるからである。カントにおいて内と外の発生論的な起源を敢えて求めるとするならば、实在論と観念論の理論的区分と同一であると言えるかもしれない。（内と外の区別の起源を实在論と観念論のそれと対応して考えることは、カント解釈においてはやや突飛で強引な印象をあたえるかもしれない。この両術語は『純粋理性批判』の内で多義性をもって使用されているからである。ここでは、「観念論論駁」におけるカントの理論的スタンスに着目することによってこうした観点がある程度正当化しうるのではないかと考える。この補強的議論は周知のとおり、『純粋理性批判』第一版がバークリー風の独断的観念論と同一視されたことに対して自らの超越論的観念論をそれと区別するためになされたものである。そのために他の箇所にもまして本論で問題にしているような第一批判の体系の根本的な成立条件（内と外の区分）にふれてくる超・体系的な視点を読み取ることができる。そこでは独自の論法を用いることによって、「内的経験が外的経験を前提にしてはじめて可能であること」が解き明かされるのであるが、ここで問題となる内的と外的という区分が、「反省的概念における多義

性」の節において扱われた内的なものと外的なものとは位相を異にすることは明らかであろう。後者にいうところの「内的なものは」については、ライプニッツの純粹悟性の枠のなかで捉えられた思弁的な「内なるもの」に抗して、「空間内部における現象的実在の内的規定」（K. r. V, A265, B321）＝（空間内の実体間の引力・斥力などにより規定される）「関係」（a. a. o）という考えが提出されているが、これは前者でいうところの「外的な経験」の枠の中で考えられた相互関係にすぎない。すなわち「反省概念の多義性」において考察された内と外が第一批判の体系の枠内で考察されている相対的区別であるのに対して、「観念論論駁」における内と外の区分の方がより根底的であり、批判哲学の体系そのものの根本的成立条件を問い直すものである。ここでは内的なものは、むしろ観念論との対応においてのみ考察するより他に手だてがないような仕方で問われている。「観念論の想定するところによれば、唯一の直接的経験は内的なそれである」（A226, B276）逆に言えば、「観念論（ここでは質量的な観念論のことをさすが）は、我々の外にある空間内の対象を単に疑わしく証明不能なものか、あるいは虚妄なもの、不可能なものと思なす教説」（A226, B274）ということになる。観念論の観念性は「外にある」という語の反対として規定されており、観念性と通常対置される実在性を、内に対する外にそのまま呼応する仕方でも用いられていると解するより仕方がないように思われる。実際『純粹理性批判』における実在性は、カテゴリー表においては、カントが1755年から1796年の多年に涉って講義の教科書として使用していたバウムガルテンの『形而上学』（§36）における「真に肯定的な規定」という観点を継承しつつも、その「真理の論理学」の本来の面目を成す規定としては、「経験的直観において感覚と対応するもの（＝質料）」（B209）であり、「ある認識が客観的実在性を持つこと」は「ある対象と関わる」（B194）と等価である。そしてすべての総合判断の最高原則も「経験一般の可能性の制約は、経験の対象の可能性の制約である」（A158, B197）となっている。この「対象」は、単なる（観念的＝内的な）表象でなく「我々の外にある空間中の対象」であるというのが「観念論論駁」の特に念を入れた強調点であった。「外物の表象は、無論構想力の単なる産物でもありうるからである（夢におけるにせよ、狂気におけるにせよ）」（B278）以上の考察からカントがある意味合いにおいて内と外の区別を観念論と実在論との区別に対応させて用いる場合があることが示されたように思う。）

周知のとおり、カントの認識論は、判断形式の認識論であり、その判断力が個別（実在）を普遍（観念）に包摂する能力であるならば、この判断力そのもの作動性において内と外の区別も発生するものと見なさなければならない。この判断力の（超越論的）理説として

の原則の分析論が、その具体的分析の提示に先だって、超越論的図式論の節を必要としたことは本論の立場にとって大変に示唆的である。内官における図式こそまさに内界と外界を繋ぐ通路であり、その意味で図式論は、まさに先ほど述べてきた本来的な感官論の場なのである。

こうした観点よりカントにおける内官概念に照明を当てると、この用語＝「内なる感官（innerer Sinn）」の内にすでに相互に相容れないメッセージ（矛盾的ダイナミズム）が込められていることに気付く。「内なる」という限りで、それは上述の通り「観念的」である。一方で「感官」である限りで、観念における「外部＝実在的なもの」が含意されている。すなわち、「内官」なる用語の内には、相拮抗する内と外の矛盾的ダイナミズムを見て取れるのである。前述したとおり、内と外のカテゴリー的区別は、感官そのものの内にはあり得ず、判断力の反省によって事後的に感官に帰した区別であるとするならば、このカテゴリーを内包する内官概念を超越論哲学の理論枠で考察するためには、必然的に判断力の理説としてあくまで広義の悟性作用の内で処理せねばならない。

その意味では、『純粋理性批判』第一版における超越論的構想力の三種の総合の記述及び（註10）、そのより集約的な理論的結実である図式論（註11）を高く評価し、構想力の豊饒な可能性を悟性の枠内で限定してしまった第二版の書き換えを改悪と見なすハイデッガーの著名なカント書の立場が、その後カッシーラーを嚆矢とする多くの創意あるカント学者の手（註12）によって批判に曝されたことに、私は一定の意義と正当性を認めたいと思う。ただ、ハイデッガーの独自の読みの圧倒的なまでも衝撃に対する、そうした諸批判は、あくまでカントの体系構想を前提に据えて、その理論枠の内で構想力や図式論を論ずる際に不可避免に取らざるを得ない理論的防御の姿勢であることも否めない。カントの正統的読解（正読）をハイデッガー程の知性がそれと知らないと考えるのはむしろ不自然であり、敢えて「暴力」（註13）（意図的誤読）を行使することによってカントの内に埋もれていた豊饒な意義を炙り出すことにその哲学者としての本然的直観が働いていたことは疑い得ないだろう。また逆にハイデッガー・ショックに対して、敢然と理論的冷却作用を試みた意欲的な反論の数々も当然ハイデッガーの一連のカント書に盛られた現代的意義を最大限に重視した上で、カント哲学の体系性を死守せんとする試みであっただろう。

さて、こうした論争状況に対して、どちらか一方に軍配を挙げることは、本論の意図にとってそれほど有益であるとは思えない。むしろ、ここでは同じカントのテキストの限定された箇所（ここでは、特に「超越論的図式論」を問題とする）を巡ってこのような相容

れぬ立場の拮抗が生じたことの意義をもう一度テキストに戻って考えてみたい。私見では、カントのテキスト自体の内にこうした論争状況を誘発する「矛盾的ダイナミズム」があったと見なせるのである。

「内官」という語自体に内と外のカテゴリーの矛盾関係が内包されていることはすでに見た。内と外の区別は、感官においては全く見いだせない反省概念（カテゴリー）である。その起源を強いて語ろうとするなら、前述したとおり判断作用そのものの内に見いだすしかない。したがって、こうした内・外のカテゴリー的区別を内包する図式論における「内官」概念を議論の俎上に載せるためには、必然的にカントの判断論、すなわち「原則の分析論」の内部で処理せねばならないことになる。内官一図式論は、あくまで判断論の理論的枠組みでのみ機能する構造上の限界を有しているのである。それは、逆に言えば、内と外の連関そのものの起源をカントの悟性中心の図式理論の枠の中で問うことを原理的に不可能にしているのである。

したがって、その起源を主題化せんとすれば、感性与悟性の媒介的図式機能、つまり超越論的図式を産出する構想力の超越論的機能を体系的連関から解き放って特権的に論ぜざるをえない。そこにハイデガーのカント解釈の豊饒な可能性を誘発するテキスト上の端緒があるのである。その代償にテキストに対する「暴力」を正当化する手続きをとらざるをえなかったのであるが。無論ラクロワ氏のいうように、原則的にはハイデガーは、カントのテキストの内に自分自身の哲学を読み取っていたといってもよい。ただ、カントのテキストの内にはそうした奔放な拡大解釈を許容する余地があったことも否めないのである。カントの基本構想とは独立に感性与悟性の共通の起源を探求すること自体は特に問題がないからである。それに対して逆にこうした起源を巡る形而上学的な深読みを断念することによってカントの認識論的な理論枠を死守せんとしたのが、一方の雄カッシーラーに他ならない。しかし、彼にしても、何も闇雲にカント主義者の先頭を切って、カント認識論の旧套を墨守せんという否定的情熱にのみに駆られていたわけではあるまい。それをするには、彼はあまりに現代的自覚を持ちすぎていた。すなわち、ハイデガーら（註14）の形而上学的カント解釈に再反論する時、恐らくすでにカッシーラーは、新カント派的問題圏（認識論のカント解釈）を抜けだし、独自の思想的地盤に立っていたと見なせる。カッシーラーがハイデガーの著名なカント書に対する反論「カントと形而上学の問題」（註15）を提出した時（1931年）、すでにその哲学的主著『象徴形式の哲学』（註16）（1923年－1929年）を書き終えていた。この畢生の大著に盛られた基本思想は、決して古典的な認識論の枠組みに留まるのものではなく、むしろそこに現代的な意義を見出し、壮大な文化

哲学を打ち出すものであった。対象の素朴な自存に留まらず、我々が対象の存在の概念に眼を向けるとき、哲学固有の思考様式が起始するとカッシーラーは言う。そして「カントが理論哲学の内部で遂行した[思考様式の革命]は、それまで認識と対象の間に一般に認められていた関係を抜本的に転換する必要があるという根本思想に立脚している。(註17)」とカントの認識論的転換の意義を称揚するが、しかしこの象徴形式の哲学者は、その思考革命の可能性を狭く『純粋理性批判』で説かれるような(ニュートンの自然学を基礎付けるような)理論的なもの限定するのではなく、「三批判全体」の展望の下に広義に解釈し、やがては広大な文化形成の原理(象徴形式)にまで解き放ってゆく。「そこで三批判の全体において真正の「純粋理性の体系」を展開するところまで進んで行くと、カント自身もこの(論理的に規定された対象)の概念が狭すぎることに思い至る。(註18)」

したがって、カッシーラーがハイデッガーの図式論解釈に抗してカントの認識論への帰還を訴える時、それは単に過剰な形而上学的な読み込みを封ずるといった消極的な牽制を意味する以上におのずからして自らの哲学的含意を込めた試み(註19)であったと見なすべきであろう。それは、ハイデッガーが1929年のカント書において『存在と時間』の課題の延長線上で仕事をしていたのと好一対をなしている。カッシーラーのハイデッガー批判の真意を新カント派的な文脈で読むより、むしろ広義に考えた場合に認識の枠組みに対してその起源を探究することは原理的に不可能であり、そうした起源を巡る存在論的な考究を取って語ろうとすれば、存在に関する神話を捏造せざるえなくなるといった主張として解釈するほうが妥当であると思われる。カッシーラーにとって重要なのは、そもそもそうした「神話」を形成する「象徴形式」のほうなのである。恐らくカッシーラーが演繹論や図式論に対するハイデッガー独自の深読みを牽制する時、そこには単に認識論的関心以上にこうした存在論的な問題意識が働いていたものと思われる。「無限なものへの理念は、確かに象徴的に描写されるのだが、単なる図式において、構想力の略図においては、もはや顕示し、把握することはできないのである。」(註20)

いずれにしても重要なのは、こうした相違点がカントのテキストにおける両義的性格そのものの内にその端をみることができることである。そうした問題が集約的に現れているのが「超越論的図式論」なのである。先に述べたように内と外のカテゴリー的区別を内包する図式=内官論をそれとして捉えるには判断論の理論的な枠組みの内では捉ええねばならない。そこで敢えてこの区別の発生的起源を問題にするなら、つまり「感性与悟性の共通の根」を探究するといった問題を立てるなら、必然的に批判哲学の判断論の枠組みに対して「破壊的」な立場を取らざるを得ないだろう。その際演繹論第二版の悟性中心的書き換え

は、改悪とされる。一方こうした強引な読解に対してカントの悟性的認識論の意義を再度強調する立場も、必然的な反論となろう。したがって、こうした論争はカントのテキストの内にある構造上のもので、半ば不可避免的なものと言える。

第三節 感官論の新たな理論地平としての第三批判

以上、歴史上の論争状況を一つの思考モデルとして、感官論の本来的可能性を『純粹理性批判』における判断論（原則的分析論）の成立場面における二重性（判断論と感官論の対立）の内に探ってみた。

こうした二重性の内、論理学の枠内で判断力の契機がテーマ的に顕在化したことにより、後者の契機（感官の働き）は論述の場面からは後退し、そこに判断論の潜在的な地平として感官論の理論場を想定しうる研究方向が提示されたわけである。しかし、それを第一批判の枠内で展開しようとする、どうしてもテキストに対して暴力的解釈を講じなければならなくなる。『純粹理性批判』の理論構成においては、あくまで論理学の構想を基本モデルとして感性論との接続の課題を処理せざるを得ないのである。カッシーラーの指摘するごとく、感官論と判断論の交差する理論場面（図式論）を認識論的な枠を越えて適用することはできない。その意味であくまで認識のための感官論なのである。

それに対してあくまでカントの理論構成をそれとして維持しつつ、上述の感官論の可能性を解放しようとするのなら、当然その理論構想を第一批判を越えた文脈において探っていかなければならないのである。そこに上に述べてきたような感官論の新たな理論地平として第三批判の理論場を見直す道が見えてくる。『判断力批判』第一部は、「エステティシユな判断力批判」と命名されている。通常近代美学の実質的成立の起源とされるこのテキストは、しかし、標題が示す通りに判断力のもう一つの理説（判断論）として読まねばならない。問題は、「エステティシユな」という修飾語であるが、『純粹理性批判』における判断論も「カテゴリーの感性化」を遂行する意味ではそれ自身十分にエステティシユな判断力の理説なのである。したがって、この二種の判断論の種別区分は、単にエステティシユかローギッシユかといった二分法（註21）でみるより、むしろこの両側面の連関性の仕方の相違において捉える方が、より内実に即した議論となろう。カントが言う二分法は、そもそも一方が他方を排除する二者択一的なものではなく、判断の規定根拠をどちらかに置くかの区別だからである。還言すれば、そこで区別根拠となっているのは、感官論と判断論の連関性の仕方である。（それを主観の認識能力のレベルで捉え直す

と悟性と構想力の連関となる)

第一批判においては、感官（内官）論と判断論は、問題領域としてはあくまで同一の場面を別種の観点から照明したものであった。（カントの内官と統覚の種別的相違の強調を参照にせよ。）とはいっても感官論（感性の主導的能力としての構想力）をそれとして自律的に主題化するためには理論上相当無理（暴力）を強いられるから、カントの論理学（判断論）の理論枠を死守せんとすれば、不可避免的にそうした（能動と受動のカテゴリーを超出する）感官論の議論は、潜勢化して批判哲学のシステム成立の場面にまで遡行せざるえないであろう。（しかしそうした点に関しては、文献的レベルで言えば、ハイデガーの指摘するように我々は、絶望的に困難な状況にある。）第一批判においてはあくまで感官は、表向きは受容性能力なのである。

翻って第三批判に視点を転ずれば、状況は一変する。ここではむしろ「規定根拠が主観の感情性」なのであるから、エステーティシユなるものは、それ自体単なる受容性には収まらない。しかし冒頭ですでに述べた通り、感情そのものが自発性を有するのはいかにもその語感にそぐわないので、どうしても規定性として構想力の自由を主題化せざる得ないわけだが、そこには前述のとおり「根拠付けの逆説」がどうしても生ずるのである。そこで主観の認識能力の連関性（構想力と悟性）そのものを成立せしめるエステーティシユな場所論的条件を感官論として設定せざるえなくなるわけである。それが共通感官論（§ 40）なのである。

結び

この共通感官論が、すでに考察してきた『純粋理性批判』において潜在化していた感官論の理論的布置から発生し、その顕在化された理論場面であることは容易に見て取ることができるだろう。そこではもはやいかなる意味でも、感官論は判断論との拮抗関係をもたない。「趣味（エステーティシユな判断力）は、共通の悟性というより、共通感官（コモン・センス）と呼ばれてしかるべきなのである。」（K.U 160、括弧内筆者）この感官（センス）が、決して受容性の枠に収まらず、一種自発的な創意をも繰り込んであることは、言うまでもない。「感覚論が感性をただ印象の世界に、ただ単純な感覚の直接的所与に限定してしまう限り、それが感性について描く像も不十分で不完全なものでしかない。そこでは、感性的なものそれ自身の能動的活動もあるのだということ、ゲーテの表現を借りるなら精密な感性的想像力というものもあるのであり、それが精神の創造作用のきわめ

て多様な領域において明らかに有効な働きをしていることが見逃されているのである。

（註 2 2）」この本来の感官論の顕在化と照応して、当然のことながら判断論そのものも第三批判においては、その質を変ずる。そこでは構想力に規則を与える規定的な悟性の働きではなく、構想力の自在さを保証する悟性（アナロジーの論理）である。そうした構想力と悟性の自由な連動性をなりたたせる主観的条件を感官論として積極的に展開するのが次に討究する共通感官論に他ならない。通常日本語の常識と訳されるセンサス・コムニス（コモン・センス）は、決してすでに確定した共通の知識という静態的語感ではなく、もつとはるかに力動性を帯びた、物事の是非や、実相を直観的に判別する能力である。

それは与えられた情報（概念）をすでに決められた規則のもとに計算的に判定する規定的判断力ではなく、すでに確定した規則によらずに不測の事態に対して臨機応変に対応してゆくエステーティシュな（反省的）判断力なのである。

[凡例；カントの著作からの引用は、哲学文庫版に記されているアカデミー版のページ数に従う。『判断力批判』に関しては、.KU, 『純粹理性批判』に関しては KrV の略号とともにページ数を示した。他の章においても同様。尚、本論におけるキーワードの一つである「エステーティシュ な」という語は、ドイツ語の *ästhetisch* に由来するが、通常「美学的な」、「美感的な」、「情感的な」などと訳されることが多い。しかしこの語の原義にはそうした価値的な含意はなく、むしろ第一批判における「感性的」の意味合いと本質的に同一な用語であることを考慮に入れて、本論においては一貫して敢えて片仮名で「エステーティシュ」と表記することにした。]

註

- (1) *sensus communis*, *Gemeinsinn* に対して「共通感官」という訳語を採用した理由は、以下の通りである。問題となっている語は、*Sinn* であり、これを感覚と訳すか、それとも感官と訳すかということで議論が分かれるところである。現代の日本語との語感的な対応性だけを考えるならば、感覚（センス）そして共通感覚という言い回しの方が、確かに相応しく、こなれてもいる。カント時代の *Sinn* の用法と同様に現代の日本語でも政治や正義に対する感覚といった言い回しが慣用的に通用しているし、また中村雄二郎氏の『共通感覚論』（岩波書店）がベスト・セラーとなったことによって、共通感覚という語自体が日本語の語彙の中で半ば市民権を得たといつてよい趨勢になっているので、一般的な議論の文脈で

は、感覚（センス）及び共通感覚という語を使用することの方がより理に適っているであろう。気鋭のカント学者牧野英二氏は、そうした状況を踏まえ「一般読者の理解を妨げることの可能性が低いとみられる訳語「共通感覚」を敢えて採用」された。（『遠近法主義の哲学』弘文堂1996年、p 54、註（6））それに加えて氏は、昨年（1999年）のカント学会での折り、私のこの訳語を巡る質問に対して、Sinn という語の前批判期や伝統的用法における語義の錯綜した多義性を指摘され、「感官」という用語で一括りにできるような統一的理解をもつことは難しいので、かえって術語的特定性を払拭したより日常的な「感覚」という語を採用するほうが、カント理解的にも尋常な語感からいっても都合がよいといった主旨のご意見であった。確かに感官という語を術語的に解釈することにこだわれば、すくなくとも文献学的にはその語義の多義性によりかえって解釈上の混乱を招きかねない。だが、やはり私は第三批判における Sinn 概念が前批判期、そして批判期を通じて（なんらかの偏差を含みつつも）Empfindung と種別的と区別されているように思われる。意味の偏差は、その感覚能力を生理器官的なものと捉えるか、あるいは理念的なもの捉えるか、あるいは単なる受動性の能力なのか、それとも積極的な働きをも含めてのことなのか、といったことであるが、そうした偏差にも関わらず、後者が感覚の結果を表すのに対して前者が感覚の能力を表すことに関しては、ある哲学的一貫性をもって主張されているのではないだろうか。

sensus communis , Gemeinsinn は、カントにおいてもあくまで（理念として）考えられた趣味判断の能力なのである。（§ 40）本論の課題は、むしろ牧野氏が正當にも指摘された感官概念の多義的性格の由来を感官論の統一的地盤から発生論的に解明することにある。問題は、訳語の決定そのものではなく、一見多義的に見える Sinn 概念に体系的観点から統一的理解が得られるか否かということである。従って Empfindung という語に「感覚作用（結果）」など別様の訳語を当てることのできれば、「共通感覚」という訳語を採用することになんの問題もないどころか、その方が日本語のセンスとして格段にすぐれていると私も思う。ただカント研究において Empfindung を感覚とする訳語がほぼ定着している観がある以上、そうした翻訳伝統を尊重する立場からカントに即しては「共通感官」の方を採用し、またカント研究の文脈を離れる際は「共通感覚」という語を使用する次第である。

（2）確かに『判断力批判』の文中そのような語義で使われる場合も少なくないが。

例えば、§ 3 冒頭「快適とは、感覚において感官を喜ばすものである。」

(3) 超越論的感官という立場は、カントのテキスト解釈上無理があるとの異論もあるかもしれない。外官と内官は、ともに経験を可能にする直観的条件として現象にのみ関わるものだからである。それに対して筆者の意図するところは、そうした場合でも厳密に言えば、経験的であると言えるのはあくまで感官の対象である。例：「この内官を通じて直観の多様は、経験的に与えられるのである。」（K. r. V, B139）（外的ないし内的）感官そのものは、そうした経験的条件の座ではあっても、それ自体は経験的な説明方式からは抜け出ているのである。そういう観点に立って、本論においては、敢えて「超越論的」と呼んでみたわけだが、尚、例えばカント自身内官を統覚と区別して、しばしば「経験的統覚」と呼び慣わしていることから、そうした命名がカントに即して妥当的かとの問題は残る。本論においては、むしろ用語法の新たな提唱を試みるより、「超越論的感性論」の主要な論題をなす、空間論、時間論との対応で感官論を捉える文脈における対応関係から、超越論的感官論の理論領域が成立していると思なすわけである。言い換えれば、形式的（純粹直観という）観点より見られた感官論ということになる。

(4) 内と外の反省的区別に関しては、『純粹理性批判』「超越論的分析論」の末尾に付された付録「反省概念に関する多義性」が示唆的である。カントに依れば、反省とは、「我々がその下に概念に到達しようとするところの主観的条件を発見するように配慮するところの心性の状態である」（KrV, B316）のだが、この節で問題となっているのは、「表象が一どの認識能力（悟性か感性か）に属するか」（a. a. o.）ということである。カントは、こうした理論場面を「超越論的场所論（トピカ）」と呼んでいるが、その論議の直接的意図は、内と外を含む反省的概念を悟性の働きとのみ関わらせることによって「世界の知性的体系を創設した」（B326）

ライプニッツの哲学を論駁することにある。そこで「内的なものと外的なもの」の対立概念を考察しているが、ここで問題となっているのはあくまでこの両概念を悟性（ライプニッツ）と感性（カント）のどちらかに関係づけるかであって、その区別そのものの発生的起源に関しては問題とされず、むしろ自明の前提にされているのである。それに対して本論においては、「そもそも内と外の区別の起源をどこに求めればよいのか」を問題にしているのであるが、それに関してはカントの記述は決定的に解答を欠いているのである。そこであえてカントの超越論的场所論の理論枠においてこの問題を捉え直すなら、むしろ感性と悟

性の区別そのものが上述の区別と論理的に同起源であるとして考察を進めるより他に手がないように思われる。そのようなより根源的な区別を成すものとしてこの反省概念の働きを捉え直すことによって、同じ表象を主観と関係づけるか、それとも客観に関わらせるかといった二種の判断形式（規定的か反省的）の成立の条件、すなわち批判哲学の区分の問題を再考しうるように思われるのである。尚、我が国においてこの節そのものを主題的に考究した数少ない文献として牧野英二著『純粹理性の研究第二章「超越論的反省の地平」』（法政大学出版局、1989年）がある。

（5）「知覚の現象学Ⅰ」竹内芳郎・小木貞孝訳、みすず書房 p 6

（6）こうした人間的認識の論理的性格はカント哲学において一貫したもので、前批判期の著作においてすでに指摘されている。例えば、「諸事物を相互に区別することと諸事物の区別を認識することは全く別のことであると、わたしは主張する。後者はただ判断のよってのみ可能であり、理性のない動物には無理なことである。」（「三段論法の四つの格が詳しすぎるという誤りについて」 A59, 1762年）『純粹理性批判』においては、「現象一般という対象の概念による綜合を欠けば、経験は決して認識になることはなく、単なる知覚のラプソディーにすぎない。」（A156, B196）また『人間学』（1798年）においては「しかし自己の追憶は、こうした幼児時代にまで至ることはない。この時代は、経験を獲得するような時ではなく、まだ客観の概念のもとへ統合されていない散乱した知覚の時期だからである」（128）といった表現の内にカントの認識論に対する一貫した姿勢を読み取ることができる。

（7）この点に関しては、次の文献がもっとも特徴的な議論を展開している。A. フィロネンコ著『カント研究』中村博雄訳、東海大学出版界Ⅰ、2－3

（8）但し、こうした両極そのものを認めない次の二つの立場は、例外である。それは思想の両極端と言える。一つは外界そのものの実在を拒否し世界内の一切の出来事を主観の内なる現象と見なす立場である。カントは、それを「観念論論駁」の中で「観念論」と呼び、自らの「超越論的観念論」の立場と区別した。現代の用語ではむしろ独我論もしくは現象主義といった名称が妥当的かもしれない。こうした思想の難点は、外界を否定することの非常識性にあるのではなく、すべてを自己の内なるものとして立てる以上、内界の事実としての受容性のあり方を整合的に説明することが、困難になることである。もしそれを内界において精神の

能動性とは別種の存在として捉えれば、内界における異物を仮構したことに等しく、それが神的存在、あるいは他我であろうと、その他の何という名称で呼ぼうと、その本来の説明方式に反する「外部」を（偽装した形で）語らざるをえなくなるのである。

今一つは、一切の内的世界を捨象した唯物論である。この思想の系譜は、古代のデモクリトス、ルクレチウスの原子論から現代の唯脳論、汎遺伝子論（ドーキンス）など様々な変種に欠けることがないが、こうした思想の特徴は、人間の内界を一つの因果的機械モデルから還元的に説明し得ると考える点で共通点を持つ。（もし説明方式の内に超因果的な性質を隠し持っていれば、これは我々が精神と呼ぶところのものを無自覚的かあるいは意図的に導入したことになり、彼ら自身の説明の基本テーゼに反する。その説明の起点が遺伝子であろうと究極の物質であろうとカントが好んで言うところの「賢者の石」（生きた物質）という背理を語っていることに相違なくなるからである。）

- (9) 『哲学の根本諸問題、続編』全集第七巻、岩波書店、1979年、379ページ
- (10) Martin Heidegger, Kant und das Problem, Vittorio Klostermann, 1973, ff176
(以下同書からの引用は、H. K. P と略記し、ページ数を挙げる)
- (11) H. K. P, ff. 92
- (12) カッシーラーの批判以外にも、以下の文献がある。H. Levy, Heideggers Kantinterpretation, zu Heideggers Buch > Kant und das Problem der Metaphysik <, logos, Bd. XX I, Heft1, 1932, SS. 1-43, フィロネンコ前掲書、I、4-6 pp. 30-43, ラクロワ著『カント哲学』木田元、渡辺昭造訳、文庫クセジュ499 白水社、pp. 27-31, p39 など。
- (13) H. K. Pff192
- (14) カント解釈における形而上学転回の歴史的経緯に関しては、量義治、『カントと形而上学の問題』（法政大学出版局、1984年）の序章を参照。
- (15) E. Cassirer, Kant und das Problem der Metaphysik, Bemerkungen zu Heideggers Kant-Interpretation, Kant-Studien, Bd. XXXV I, Heft1, 1932, SS. 1-43 (以下、同書からの引用は、C. K. P と略記、ページ数を挙げる)
- (16) E. Cassirer, Philosophie der Symbolischen Formen, Bruno Cassirer Verlag Berlin 1923、日本語版『シンボル形式の哲学1-4』生松敬三、木田元訳、岩波文庫1989年、(以下、同書からの引用は、P. S、和訳の方は、「シ」と略記し、

それぞれのページ数を挙げる。)

(17) P.S 9 『シ』 29

(18) P.S 10, 『シ』 30

(19) 例えば、カッシーラーはカント書に対する論駁の中で、図式論の重要性をハイデッガーとともに再確認した後で、次のように批判する。「しかし図式論と超越論的構想力の学説は、カントの分析論の焦点ではあろうが、カントの体系の焦点ではないのである。この体系は、超越論的弁証論において、ひいては『実践理性批判』そして『判断力批判』においてはじめて、自己を規定し、完結させるものなのである。カントに固有な「基礎存在論」が問題となるのは、図式論ではなく、こうした（三批判に全体にまたがる）場面である。（C.K 18、尚括弧内筆者）」前掲註（16）で引用した主著の立場とも呼応する、こうした記述において端的に示されているように、彼のハイデッガー批判が単なる存在論（形而上学）を否定し、（新カント派的）認識論の立場に帰還するものでないことは明らかである。従って、私はカッシーラーとハイデッガーの論争を認識論対形而上学といった枠組みで捉えるだけでは不十分に思う。

(20) C.K. P12

(21) この二分法は「趣味判断は、決して認識判断ではない、従ってローギッシュではなく、エステーティッシュである。」（K.U 4）という表現に基づく。

(22) P.S 19, 『シ』 45

第一章：共通感官論（感官論本論部）

序

以上、カントの批判哲学において議論の着地点を見定めることが困難な「感官」と言う語に取って代わって基準を据えることによって、第三批判を根底において支える暗黙の前提となっていると思われる感官論の潜在的地平を浮き彫りにすることを試みた。

そうした感官論が第一批判において際だって主題化される理論場面が内官＝図式論であるが、それは感官論をいわば論理学（判断論）の枠内で処理した「論理学の内なる感性論」といった性格を否めない。従ってそこで問題にされる感官＝内官論もその理論的可能性の全容において論ぜられるというよりも、理論哲学に固有のある局限された側面においてのみ考察されたものといってよい。あくまで認識論のための感官論なのである。したがって、判断論と感官論の交差する問題圏を主観の認識能力の連関性において考究するといったカント独自の方法に即してみても、どうしても悟性優位の説明方式を取らざるをえず、そこでは、感官論固有のエステーティシユ系列の能力（感官、感性、構想力）といった側面は、悟性的規則の主導の下に意味づけられる従属的副次的な性格のみが、取り沙汰されることになる。従って、単なる受容性の能力でなく、それ自体ある種の積極性・能動性をも含み込んだ感官論における十全な可能性は、第一批判においては顕在的な形では、論じ尽くされることがなく、かえって感官論の潜在的地平が形成されてることになると見なせる。（それはカントが図式の能力を「秘められた」ものと捉えたことと呼応していよう。）

こうした潜在的な地平が明確な問題意識のもとに浮上してくるのが、判断力としての共通感官論なのである。

第一節 共通感官論の地平の成立（§ 39）

視点を第一批判における認識論的領域にのみ限ってみれば、こうしたカントの抑制はハイデガーのみとおり理論的な不徹底と見なすこともできようが、三批判全体の体系構想の視座の中で捉える時は、かえって第三批判の固有の自律的領域を確保する道を開いたのだということもできよう。とりわけ「エステーティシユな判断力批判」と命名された『判断力批判』の第一部は、こうした潜在的な感官論の地盤においてのみその標題に託された哲学的真義を汲み取ることができるのではないだろうか。この批判は、まさしくエステー

ティシュな判断力の批判であり、感官論の地盤における判断論なのである。ここで感官論として言われているものは、先の準備的論考において考察したとおり、決してある生理的器官の場ではなく、むしろ構想力との連関性における判断論の成立するためのエスTEEティシュな条件を整えるための理論場面、すなわち共通感官論なのである。第三批判に固有の理論地平をそのように判断論とエスTEEティシュな条件としての感官論がまさしく等価的に扱われる場としてみられたとき、はじめてかかる標題に結実されたカントの哲学的意図が納得できるものになるのではないだろうか。

あくまで概念の能力である悟性と感性の能力である構想力がどのように連動するかという問題は、カント批判哲学においてもっとも根源的な問いに属する。批判哲学に固有な視座は、まさしく人間を感性的であると同時に知性的である中間者と見なす立場において与えられるものだからである。その二種の能力の種別的相違に即応する形で『純粹理性批判』原理論の体系構想は、感性論と論理学に二分化されるわけである。この両者が連動する理論場面が、超越論的図式論に他ならないわけだが、そうした連動の仕方を認識能力相互の連関性として捉えた場合には悟性と構想力の相互関係の問題となる。そこでは前述したとおり認識論的視座が前景にでていたためエスTEEティシュな働きそのものを主題化した感官論の領域は潜在化しており、したがって認識能力のレベルにおいても構想力そのものも常に悟性の規則に従属する形でのみ主題化される。

そうはいっても第一批判においても、構想力の自発的働き（本論において省察した広義の感官の働き）がそれ自体として封じられているわけではない。「しかし、なんとしても構想力の総合は自発性の一つの行使であって、この自発性が規定するものである」（KrV, B152）全くの受動性のみであれば、そもそも我々の知性に対する通路が閉ざされてしまうからである。カントは「構想力が自発的である限り、その構想力を再生的構想力と区別して生産的構想力と名付ける。」（a. a. o.）ただ、事態としてはそうであっても認識論的な視座においてはそのような構想力の自発性は、「統覚の総合に即して」つまり「カテゴリーに適って諸直観を総合する働き」（a. a. o.）であるとされ、それ自体として主題化されることはないのである。（極めて不思議な事態であるが、ここで言われているのは「悟性の規則に従属するところの構想力の自発性」なのである。その限りでこの自発性は、構想力そのものにではなく、悟性に帰せられるのであろうか。）

それに対して第三批判においては、構想力の働きはうってかわってその本来の自由性を獲得するように見える。「趣味判断における構想力は、連想の法則に支配される再生的構想力でなく、自律的な生産的構想力である」（KU69）点では、認識論の場合と同様であ

るが、この構想力と悟性に関わる仕方は、「互いに自由な遊び」の下に置かれるわけである。問題は、認識論における生産的構想力と趣味判断におけるそれとの兼ね合いである。この両者は、同一の名で呼ばれている限りで、同一の能力なのであろうか、それとも論理的判断と趣味判断の区別に応じてそれ自体として全く異なった能力なのであろうか。上述の通り悟性との連関でのみこの構想力を差異化している以外は、それを決定するテキスト上の手がかりはないように思われる。従って上述の問いは、悟性に対して従属的か自由かといった相違が構想力そのものの相違となるかどうかという問いに等値変換（置き換え）しうるのである。

それに対してはカントは、（第一批判と第三批判における生産的構想力の異同といった問題自体が成立していない以上、当然ではあるが）明確な解答を与えてはいない。従って、本論においては敢えてテキストそのものの潜在化した成立条件そのものにまで遡行して、この問題に対する独自の見通しを立てざるをえないのである。それに対しては先の準備的序論において考察した超越論的構想力に関するハイデガーの見解が重要な手がかりとなる。私たちの立場は、感性和悟性の共通の根である超越論的構想力の可能性を深読みするハイデガーの見解を『純粋理性批判』の分析論の理論枠の中で処理するのは不可能であるとして、そうした問題関心そのものを第一批判においては潜在化した感官論の領域においてのみ考察しとした研究方向の提示であった。第一批判においては（内界と外界の区別を前提とする）認識論的な理論性格上、超越論的（生産的）構想力を、それだけ（悟性的な統制化から切り離して）を単独に取り扱うことはできなのである。（それゆえハイデガーは、テキストに暴力を加えて『純粋理性批判』の顕在的認識論の構図を破壊し、「基礎存在論」を炙り出したわけである。）

したがって、超越論的構想力の理説そのものが、理論的に背理なのではない。（なるほどフィロネンコ氏の炯眼が喝破したとおり、この構想力の働きをカテゴリーの感性化といったカント本来の演繹論の理論枠から切り離して論ずれば、「超越論的構想力の神秘説一即ち明らかにその目的が批判的反省の代わりに生成の思想を以てするような説一に足を踏み入れる」こととなり、「この生成という用語において必然的に絶対的観念論が開花することになる」（註1）だろう。フィヒテの構想力による表象の演繹は、ある意味においてはカントの「批判的な反省」の枠内での構想力の説を発生論的に仕立て上げるもっとも際だった試みであり、そうした系譜の内にドイツ観念論の思想的展開の淵源を認めることもできる。そうした探求の方向そのものが、カントの観念論からの墮落と考えるか発展とするかは、解釈者の哲学的立場によることで早々に決着をつけるのは難しいだろうが、すく

なくともカント解釈のレベルでは、このような深読みを牽制する氏の立場に十分の妥当性を認めることはできるのである。「カントが提出する問題は、存在の問題ではなく、我々にとっての存在の意味の問題なのである。（註2）」）そうした理説を『純粹理性批判』の分析論の中で展開することが原理的に無理であるということなのである。

私見では、こうした見解を批判哲学の中で十全に位置づけようとするのなら、第三批判のコンテクストを視座にいれなければならないだろう。そのような視座に立つとき、必然的に生産的構想力の超越論的機能という認識論的な構図においては、常に潜勢的にのみ捉えられる働きを顕在化してゆく一つの場面として趣味判断における構想力を捉え直すことができるようになる。つまり生産的構想力は、同一の名で呼ばれている事実が示すように、第一批判においても、第三批判においても全く同じ働きなのであるが、その顕在化のレベルが違うのだということもできるのでないだろうか。生産的構想力は悟性の規則の統制下にあるときでも、その自発性は決して働いていないことはないのだが、表立って認識する主観に自覚されることはないのだと考えるのである。そもそも行為論的に考えるなら、主観における認識論的な態度が、すでに人間経験の全容を尽くすものではなく対象の概念に沿うような抽象的操作を経たものである。認識論的に振る舞う時すでにわれわれは認識に不必要なものは意識から捨象しているのである。生産的構想力の超越論的機能などは、確かに認識をその根源において支えるものだとしても、決して意識的レベルでは問題とならない。（それは、例えば我々が歩行を行う時当然前提にされるべき脚の筋肉や神経系の働きは、通常の意識には上らないのと同様である。そうした隠蔽された働きを明るみに出すのが解剖学的な態度であるとするなら、心の諸能力に関して通常の心理学的な知見において実際は前提にされながら隠蔽されている構想力の働きを照明するのが超越論的論理学の固有の態度である。「構想力が知覚自身の一つの必然的成分であるということに思い至った心理学者は未だかつてなかった（KrV, A121）。」）

そうした生産的構想力が現実の経験の場で顕在化したのが、趣味判断の場合である。これは我々が認識論的な態度をとっているときは、隠されていた主観の内的状態そのものに注意が向けられる。カント研究において論理的判断と趣味判断の間に断絶よりも連続性を読み込むタマル・ヤパリツチェ氏は、そうした意識の移行の様を「内面化」（interiorization）と「残存」（lingering）という独自の用語で捉えようとする。認識論的場面においてそれとして受動的に受け止められていた「外的対象を内面化する結果として 内的運動が生ずるのであるが、それがすなわち対象を（突き放して）観照するというプロセスとなり、それがゆえに（エステーティシユな判断には）全くの受動的なものでなくなるのであ

る。このようにして主観は言わば自己感情作用（auto-affection）とでも言うべき状態にいたる。この状態がすなわち快を引き起こすのである。さらにいえばこれは決して外部的な満足や喜悅ではなく、むしろ次の二つの側面、つまり内面化と反復、ないしは残存、つまり間を持たすことを伴った経験と結びついている運動なのである。（註3）」すなわち彼女は、対象の表象に対する意識の持続の程度差によって認識論的態度から趣味判断への以降を連続的に捉えようとするのである。与えられた対象の表象は同じものであるが、それを心術においてある程度「間をもって」維持し、私たちの主観の内的な状態そのものに注意が向けられたとき、反省的快の感情（美意識）が生ずるということである。この「間を持たす（spending time on, Verweilen）」（a. a. o.）という契機が介在することによって、認識論的な場面においては隠されていた生産的構想力の自発的働きそのものが顕現する余地が生じると考えることができるのではないだろうか。

我々は、何かを美として観照する際には、その対象の表象を自らの構想力の産物であるかのように受け取る。そこでは構想力は、その本来の生産的機能を発現し、対象の表象を外的実在の忠実な模写から切り離して、構想力の能動的な創意において対象の表象を自らの内なるものとして意味づける（内面化）のである。しかし趣味判断の場合でも、対象の実在を恣意的に産出するわけではなく、外的な対象の表象はそれとして維持されていることはいうまでもない。この外的表象と内的な構想力の産物の間に必然的な関係はなにもないので、この両者が合致する場合は、予期せぬ合致、つまり「目的なき合目的性」の感情すなわち快の感情＝美、が生じるわけである（合致せぬ場合は不快＝醜）。ここで顕現する構想力の自由は、一見すると快不快の感情によって基礎付けられているので、超越論的論理学で問題とされる生産的構想力とは異種的なもののようにも取れる。だが、より正確に言うなら、構想力と連動する感情的な側面は認識論的な場面でも働いているのであるが、前述したように抽象的操作によって意識から捨象しているのである。（例えば、ここに一個の花瓶を見ている場合のことを考えてみる。この花瓶を見ているという場面において、この「見ること」そのものに即して言えば、事態は一つである。その花瓶を花瓶であるとして概念的に認識する際にもそれを私たちの主観がどう感じるかといったエステーティシユな面はなくなるわけでない。そうした側面をすべて排除してしまえば、事物の一切の現実感が剥奪された離人症患者の世界のようなものとなろう。認識論的な態度においてはそうした側面は意識に登らないだけである。逆に言えばそこで意識的に捨象された側面を再度自覚化するのが趣味判断に他ならない。）

以上、認識能力（構想力と悟性）相互の連関に着眼して、第一批判と第三批判における

生産的構想力の同一性を想定してみたが、そのような想定が妥当性を持つなら、この両批判における種別的な相違を基礎付けるものを、構想力そのものではなく、悟性との連関の仕方の相違の内に求めるのは当然であろう。論理的判断においては、悟性は構想力をその規則のもとに規定するように働き、構想力はあくまで悟性の規則に適う限りで抽象されて問題にされるのに対して、趣味判断においては構想力の本来の働きを顕在化させるような仕方で悟性が働くのである。こうした悟性のあり方をカントは特に用語的に規定しているわけではない。カントは趣味判断における悟性のあり方を次のように説明する。「趣味は、は、直観を概念のもとに包摂する能力ではなく、直観あるいは表示の能力（すなわち構想力）を概念の能力（すなわち悟性）のもとに包摂する能力である。」（KU146）さらに「構想力の自由は、概念を用いずに図式化することである」と言っているが、こうした言い回しから読みとれることは、趣味判断における悟性は、「概念の能力」でありながら、概念を度外視して働いているということである。ここで言われる概念は、認識論的な場面で言われているのであるから、当然対象を規定する（規定的）概念である。趣味判断においては、悟性的思考作用は、その当の対象が何であるかという概念の規定性から自由に働くのである。そうした非規定的、脱概念的な悟性は、アナロジー（類推）的な思考作用に他ならない（註4）。アナロジーの働きであれば、通常の論理が指定するような（対象の）概念の規定性から離れて、構想力の自発性に応じて自在に展開することができる。そこで構想力が無軌道に己の恣意のままに乱舞するわけではなく、一定の合法則性の下にある。そこで働く論理が「質的關係の同一性」を保証するアナロジーの論理である。

＊

カントは、§ 39「感覚の伝達可能性」において、美に関する快の伝達の可能性を「この種の快が、すべての人において共通の条件に基づいていなければならない」（KU155）ことに見出した。「認識一般を可能にする主観的条件」＝「二つの認識能力の均衡」は、「趣味にとって必要であると同時に、われわれがすべての人に対して前提してよい共通の健全な悟性にも必要である。」（a.a.o） この主観的条件を主題化したものが、次の§ 40において主題的に論ぜられる「共通感官の理念」であるのは、言うまでもないが、本論においてはさらに以上の論考で示した通り、この「共通感官の理念」がアナロジーの論理そのものと密接な連関の下に置かれているものと考え。「共通感官」という語における「共通性」は、伝統的には二種の意味で用いられている。一つにはアリストテレス（註

5)に発する諸感覚能力(感官)に共通な感官と言う字義どおりの意味である。こうした個別的な感覚を統合するより高次の感覚能力としての共通感官は、後にローマ的政治=修辭学的伝統の中では他者関係を調整する共同体の感覚といった政治的色彩が強くなる。

(トマス・アキナスにおいてはこの両者の意味を包含する意味合いで用いられている点でカントの共通感官概念にたいする先駆者的な役割を担っているように思われる) 後者の文脈では、共通の含意が「万人に共通」という意味合いに変質しているのは容易に洞察しえよう。いずれの観点でこの語を検討するにせよ、この「共通性」が、論理的共通性でないことはただちに明らかであろう。第一の意味合いで言えば、論理的には、(例えば視覚と聴覚) 諸感官相互に何の共通性はない。視覚と聴覚の間に協約可能性があるとしたら、質的關係の同一性すなわちアナログカルなそれである。(たとえば艶やかな音色といったレトリカルな形容は、だれにもそのいわんとすることは了解可能であるが、なんら論理的な根拠を持っていない。) さらに第二の語義で言えば、他者との共通性の回路は、論理的に考える限り決して開けてはこないことも自明である。(例えば、ヴィットゲンシュタインをその頂点とする現代の分析系の哲学者が、「他者の齒の痛み」の了解可能性についてあらゆる思考の努力を傾注して解明しようとしているが、野矢茂樹氏(註6)が喝破するとおり、それは論理主義の立場に立つ限り原理的に全く不可能である。) それに対して本論の立場では次節で詳述するように、すでに成立して自己と他者との関係の間の欠落が、アナロジーの論理によって穴埋めさせられるというより、他者との関わりといった、問題の立て方そのものが共通感官論をその理論的前提にする高次のアナロジー論(通常の認識論的な枠の中)の立場でのみ成立しうると考えるのである。

以上、共通感官の伝統的な二種の語義が、共にアナロジーの論理をその前提に据えていることを見てきた。以下こうしたアナロジー論的観点において、『判断力批判』のテキスト§40におけるカントの共通感官論を再検討してみよう。

第二節 §40における共通感官論の再検討

このパラグラフの最初の箇所においてカントは、同時代に浸透していた「共通感官」(Gemeinsinn)という語の用法を批判的に検討する。無論この語は、歴史的に生成した用語であり、カントが批判に際して依拠した用法自体(前節で触れた)伝統的な生成過程を引きずっているものと考えるのが自然であろう。まず、カントはこの語の言い回しを次の二点から(この語における「共通」と「感官」という二つの構成素に応じて)批判する。

第一は、感官という語を広義に使用する用法である。「人はよく判断力に感官という名を与えて、一中略一、真理感（Wahrheits-sinn）だとか、礼儀や公正さに対する感官（感覚）などといった言い方をするが、これらの概念が座を占めうるのは決して感官ではないことを、ましてや感官が一般的規則をいささかたりとも標榜しえるものでないことを本当は承知しているし、すくなくとも当然心得ていてしかるべきなのである。（KU156）」この箇所でカントが論難しようとしているのは特定の思想家や学派というより、一般に流布している慣用的用法を自己の哲学的見地から問題視していると見なすことができる。カントは感官という語をこうした拡張的な使用から本来の限定した意味に制限しようとするわけである。（ちなみ⁽¹⁵⁾現代のドイツ語では感官（Sinn）をこのように正義や礼儀など抽象的な対象に対して用いることはなされていない。従ってこうした用法そのものが18世紀啓蒙哲学期の思想風土をある程度特徴づけるものであるといえるかもしれない。）

第二は、共通感官という語の卑俗性という観点からの批判である。この語における共通＝卑俗（gemein）というドイツ語の語感に着目してカントは、「この共通感官（Gemein-sinn）を人間の名に値するものに最低限要求される能力、従ってそれを得ることはかえって不名誉であるような名誉である¹⁶」と言う。その主張の意図は、明確である。これは尋常普通の見識を貶めたというより、一切の陶冶を経ない自然的能力を必要以上に持ち上げすぎないための人間学的配慮であるとともに、趣味のアプリオリ性を探求する第三批判に固有な理論的要求でもある。こうした共通感官の理解を前提にする限り、趣味論も経験的な考察の圏内でなされるより他にないからである。

カントがこうした批判を行う目的は、当然趣味判断を経験的な感官論の領域から掬いだし、アプリオリな原理の下に探求することにあるものと思われる。そうすることによって、趣味判断を批判哲学の内へと組み入れることができるからである。しかし、カントはそうした共通感官という用語に対して示した拒否的な姿勢によって、この語そのものに託された理念的 가능성을放棄するまでには至らなかった。感覚器官との対応における共通感官という語の経験的な卑俗的意味合いを払拭し、その内実（判断論としての感官論）を理念として純化することによって自らの趣味論の中核に据え、伝統的な共通感官論に包含されていた思想上の内実を批判哲学の理論枠の中で脱構築し、昇華（再構成）したのである。（例えば、先述した共通感官の伝統的な語彙における両義性は、カントの共通感官論をまっぴらして初めてその連関性が了解しうるようになったと思われる。）

「しかし、センサス・コムニスという語は「共通の」（gemeinschaftlich）感官の理念

と言う意味で理解しなければなるまい。つまり、共通感官とは頭の中で（事ある前に＝ア・プ リオリに）よくよく反省してみることで、他のいかなる人の物の見方をも念頭に入れておくある種の判定能力なのである。それは、自分の判断をいわば万人共通の人間理性に照らし合わせることで、何かと客観的なものと見なされやすい主観的な条件が、判断によろしかざる感化を及ぼす錯誤を免れんとするためである。そうしたことが成されるのは、自分の判断を他の人たちの判断とーそれが現実になされた判断でなく、むしろ単にありえそうな判断ということでもよいのだがー突き合わせ、我々固有の判定に偶然について回る諸制約を度外視し、いかなる他者の立場にも我が身を置きかえてみることによってである。さらにそうしたことは、ものをみるあり方において実質、つまり感覚に当たるものをできるだけ撤去し、自分のものの見る際の、あるいはものを見る状態の形式的特徴にもっぱら気を配ることになされるのである。」

（KU157）

ここには、極めて明解な他者論的志向性が読みとれよう。カントは、§ 39 「感覚の伝達可能性」において、美における普遍的な同意の要求＝伝達可能性の根拠を「認識一般に可能にする主観的条件」においたが、このパラグラフでは、それを共通感官の理念として再構成し、個人的条件から脱却し、判断を普遍的な条件の下に置くための理論的条件としている。そのためには「他者の立場に身を置く」ということが含意されるわけである。こうした他者関係を根底に据えた共通感官の理解は、共同体的社会意識の前提をなす立場であり、現代の現象学の用語を用いるなら、相互主観的な問題意識の先駆けといえるかもしれない。しかしこうした議論の道筋は、カントのこれまでの立論の前提からはやや突飛な飛躍を含んでいるようにも思われる。これは、先に引用した共通感官における感官という語の性格に着眼して、正義や礼儀といった社会的な領域へと拡張することを戒めた立場（註7）と矛盾するように見えるからである。カントは、美的な（エステーティシュな）判断において他者の立場を持ち出すとき、すでに政治論的問題意識を予想していたのであろうか。これはカント解釈上大変に微妙な問題である（註8）。額面通りにテキストを読み込むかぎり、カントはこうした拡張的政治論的用法に対しては、否定的でないにせよ、禁欲的であることは疑いえない。健全な悟性の三つの格率について述べた箇所は、まさにそうした拡張的な議論の好例であるが、『人間学』など批判哲学外の著作などと問題関心を共有するテキスト中やや周縁的な記述となっており、これをカントは、「余談（エピソード）」（U. K160）として、「趣味判断の部門としての本題ではないが、その原理の

解明に役立つ」（UK158）ものと規定している。実際§ 1から§ 59までの第三批判一部のテーマが、狭義の趣味論・芸術論とみなすべきことは、その実質的内容に即する限りは、否定しようがなく、テキスト中散見されるより広範な政治論的議論に関しては、あくまで補足説明＝「余談」的レベルで捉えるしかない。

したがって、そういう議論の敷衍化（拡張）は、あくまで趣味論に徹する限りで見届けなければならないが、それにもかかわらず、共通感官の趣味論に徹したカント自身の規定そのものの内に明らかに「近代の主観主義的美学」（ガダマー）の枠を超出する豊饒な内実を含んでいる点が、カント解釈上極めて興味深い「矛盾的ダイナミズム」（註9）を成しているのである。その規定は、「他者の立場に身を置く」ということに集約されるが、このような他者意識は、どう見ても、単なる主観主義的な美論の閉域で完結するものでない。そのような他者意識は、「自らのものの見方」の固有性（実質＝感覚）に捕らわれている限り、決して開けてこない。「そのためにはものの見方における実質、つまり感覚に相当するものをできるだけ撤去する」必要があるのである。そこには最低限の社会・政治論的意識の端緒のようなものに想到せざるをえない。このテキストにおける極めて微妙な両義性を孕んだ逆説を今定式化するなら、次のようになる。

- ・テキストにおいて趣味論を超えて、社会的政治論的関心を繰り込むことは、決してこのテキストの主題を形成しない。

- ・他方趣味論に徹して内在する限りで、かえって主観的個我の立場を脱却し、最低限共同体的問題意識を問題にせざるをえない。

つまり趣味の根底に他者関係が内在している、いわば「趣味論の内に政治論が内包されている」わけである。

しかし、ここで言われる「他者関係」は、通常の語感でいうより根源的なもので、実際の経験的な社会的政治論的意識とは、截然と区別されなければならない、（註10）。

（政治論的な洞察がそこに伺えるにせよ、中村博雄氏が、喝破されるようにそれは「政治論としての形而上学（註11）」とでもいうべきものなのである。）この共通感官の根底にある「他者関係」は、決して実際の他者との交流において成立するのではなく、

「頭の中で（アプリアリに）反省することによって」想定されるところの相手の立場に身を置いてみるということである。これは、したがって「自分のものを見る際の、あるいはものを見る状態の形式的特徴」に相当するところの「すべての人に対して同一であるところの条件」＝「認識一般を可能にするところの主観的条件」＝「二つの認識能力相互の釣り合い」（KU156）に他ならない。ここで「他者関係」がそのままアプリアリな「主

観的条件」と同一化している点が、カントの議論の極めて特徴的なところである。（こうした●両義性は、伝統的な共通感覚概念の二種の意味合いにある意味で対応しているものと言えるかもしれない。先述した通り、伝統的な概念は、アリストテレスに端を発する「諸感覚に共通な」感覚という自己（魂）の内的規定と修辞学人文主義的な伝統に立つ「万人に共通な」感覚という共同体的・外的規定と二分される。それに対してカントの場合の両義性は、意味合いは異なるが、やはり主観の内的条件（認識能力の調和的合致）と他者関係という外的な条件の二面性を備え、しかもこの両者を総合してゆく立場を打ち出すものといえるのである。してみるとカントの共通感覚論において伝統的なこの語の二種の語義がその本来性において調停されることになるとの見方もできるかもしれない。）自己の主観的条件の純化（形式化）が、そのままに他者への普遍的通路を成す。カントの共通感覚論という場においては、言わば自己関係が、同時に他者関係なのである。

こうした事態、つまり自己が自己であるままに他者の立場に立つことは、論理主義の立場に立つ限り、全くの背理である。純論理的に考えるならば、我々は決して他者になりかわることができない。あくまで我（A）は我（A）であって、他者（B）は他者（B）である。（もし $A=B$ ということが成り立つなら A にとって B はもはや他者ではなくなってしまうからである）さらに言えばこうした自他の区別を截然と設けるところから、（カントの超越論的論理学も含めて）論理的な立場が生起するとも言えよう。

したがって、「他者の立場に立つ」という表現は、決して論理的な意味合いではなく、アナロジカルな含意において捉えられなければならない。すなわち「私（A）があたかも他者（B）であったら」と反省的思考の中で予め想定してみることである。こうしたことは論理的には背理である以上、心情的に（エステーティシュに）相手の立場に身を置いてみるということである。（それは、カントが「趣味は、健全な悟性よりも共通感覚（センサス・コムニス）と呼ばれてしかるべきである（KU160）」とし、「趣味とは、感情の伝達可能性をアプリアリに判定する能力である（KU161）」と規定したこととも呼応していよう。）このような論理は、すなわちアナロジーのそれである。

しかしアナロジーは、認識論的な視座において適用される限りは、蓋然性（Wahrscheinlichkeit）の論理であり、せいぜい「発見の原理」（ライプニッツ）として重宝されるくらいで（不確実な）低次の論理の域をでない。「蓋然性は、真理である。ただ不十分な理由で認識せられたものにすぎない。ゆえにこの認識は、欠陥を有するものであるが、だからといって欺瞞的とはまではいえなく、したがって、論理学の分析論の部門から切り離すことができない。」（KrV, A293, B390）

例えば、他者の心的苦痛をアナロジーの立場で想定する場合のことを考えてみる。他者の苦痛は、それとして決して直接的に「我が事」として了解することはできない。認識論的に論究する限りは、どのような精緻な手法の下に探査の手を差し伸べようとも、その考究の先に、結局は未知の背後的な謎（X）をどうしても形成してしまう。それをアナロジーの論法を駆使して何とか穴埋めようとしても、「他者の内面」などは決して真の明るみの下に照らし出されることはないので、常に曖昧さの暗がりのもとに後退してしまう。それには常に「他者が置かれた真の状況は、私の（アナログカルな）想定とはおよそ似てもつかないものかもしれぬ」という（近代的な）懷疑がついて回るのである（註12）。そもそも自己の内部と外部を截然と分かつ認識論的態度の遂行そのものが、（自己内を明晰判明に照らし出すのと対極に）自己の背後に未知の暗がりを逆対応的に仮構（逆投影）するのである。（そういう場面において我に現れる「他者」は、情感性を剥奪された、無表情の他者＝ロボットのようなものにすぎず、その際世界は原則的に無機機械論的相貌の下に現れる事になる。それに対して自我は孤立した内面世界として全き了解性のもとに照らし出されることになるだろう。）そこから自己了解における明澄さに対する他者理解の暗がりといった近代人固有の思考様式を決定する（神話的）構図（註13）が成立するのである。

こうした構図に立つ限り、他者の内面を（アナロジーの立場で）思いやることは、常に一種の自己投影の域を出ないことになる。だが、暗いとされる他者の内面も明るいはずの自己了解も事態として全く一つの抽象操作の両側面に過ぎないのではないだろうか。この両者は、（対置されることで）一つの自他関係における認識論的態度を形成するわけである。（ここで言う認識論的態度とは、認識される対象の概念をそれとして規定しようとする態度のことである。『判断力批判』§1の認識判断に関するカントの規定を参照にせよ。）

世界を認識する主体の側に秘蔵された純粋な「自己の内面」というのは、このような抽象操作の産物（仮構）であり、実際にそのような他者連関から切り離された孤立的自己を純粋に生きようとするなら、木村敏氏（註14）の指摘するような離人症患者の（表情的意味が一切剥奪された）世界が現出するだけであろう。

それに対して現実の場では、内的世界と外的世界は相互にかん入し、浸透しあっており、先の準備的論考で述べたように起源に関して同時生成的である。したがって自己関係は、実際の他者経験の前に（アプリアリに）必然的に他者関係を内包しており、また逆に他者は、何らかのしかたにおいて自己連関の文脈においてのみ意味を持つのである。そこでは自己関係が、同時に他者関係なのである。カントのいうところの共通感官の理念は、その

ような事態を成立せしめる場として理解されなければならない。

したがって、「他者の立場に身を置く」という場合に働くアナロジーの論理は、認識論的な枠組みを前提に据えながら、他者の不可知的な内面に蓋然的な危うい手法で探りを入れてゆくという低次の論理なのでない。むしろそのような認識枠を支える自我の垣根を取り払うもので、かえって真の自・他関係がそれに基づいて力動的に形成される地平を開く高次の自律的アナロジーである。そこでは他者の実在そのものには関心がなくなり、つまりその当の相手が何者であるかといったことには無関心となり、現実の場で私にとってどういう意味を持つか、つまり自他の純粋な関係性（「質的關係の同一性」）~~の~~のみが着目されるのである。そのためには、自己了解においても、「ものを見るあり方において、実質、つまり感覚に当たるものをできるだけ撤去し、自分のものを見る際の、あるいはものを見る状態の形式的特徴にもっぱら気を配る」必要があるのである。そうすることによって自己を個別的関心に捕らわれた閉塞状態から脱自的に他者と共有可能な境地へと解放してゆき、「どのような他者の立場にも身を置く」状態へ（共通感官の理念）へと高まってゆくのである。

ここにおいて内在的な美論が、同時にアプリアリな共同体的他者論へと超越してゆくカントの共通感官論に固有の道筋（思想的ダイナミズム）が見えてくるといってもよいだろう。我々は、美的観照状態にあるとき、世俗的個別的な関心から解放されて、脱自的な幽玄境に遊ぶことは誰もが経験しうることだからである。（そうした脱自的非利己的な境位が真の公共心的前提をなすが故に）この共通感官論は、趣味判断を根底において支える「主観的条件」であると同時に、「われわれがすべての人に前提にしうる健全な悟性にとっても必要なのである。（KU155）」健全な悟性（常識）は、世の中において遭遇する複雑な他者との関係を公正無私な立場から調整してゆく、現実的な知恵働きに他ならない。§40の共通感官論において、本題はあくまで趣味論であるが、「趣味批判の原理を明らかにするに寄与するものとして（KU158）」「普通の人間悟性」の三つの格率についての論考を導入した所以はまさにそこにあると言えるだろう。

＊

以上、共通感官論に内在する自律的アナロジーが自己関係と他者関係の矛盾的对立を超出してゆく独自の（超）論理を有していることを示してきた。しかし、ここで看過しえない論点は、こうした独自の論理性格が、対他的に拡散し、全体主義的に自己消失してゆく

方向性に繋がるものではないということである。先に指摘しておいた通り（註15）、カント哲学においては、あらゆる時期を通じて認識論における自他（内と外）の区別は死守されており、（発生論的な問題意識において）前認識論的・脱境界的な自他融合の境地をそれとしていささかも志向するものではない。上記のアナロジーの論理は決して非合理的神秘的な思考方法とは混同されてはならないであろう。そうした思考法は、あくまで自覚的な啓蒙期の立場に立ってその限界を突破してゆこうとするカントの受け入れるところではないのである。したがって、その実践的な自覚において十分に成熟した宗教性に裏打ちされながらも、決して「単なる理性の限界内」を超えて、神秘主義的な論理を展開することを抑制する「健全な悟性」の立場から、カントの共通感官論の真義を汲み取る必要があるだろう。

実際 § 40 の共通感官論に挿入された補足的説明（エピソード）という形で、普通の人間悟性の三つの格率が提示されていることは、理論構成上謎めいた唐突な印象を与えるが、こうした格率に関する議論を上記の意味合いにおいて読み込めば、カント自身がそれを「趣味批判の原理を明らかにするため」（KU158）と断った意図もある程度は察しが付くだろう。ここで挙げられている三つの格率のうち第二のものは、「他者の立場に身を置いて考えること」（a. a. o）であり、内容的にはまさにカントが本題とする共通感官論の規定と完全に合致する「判断力の格率」（KU160）である。これをカントは「拡張された考え方の格率」とも呼んでいる。すなわち「他者の立場に身を置くこと」で自らの考え方を拡張してゆくわけだが、この「拡張」を無制限・無自覚に押し進めてゆけば、上述した自己消失状態に行き着くことは容易に想像しうることである。（畢竟、それは自他融合的な神秘境か、全体主義的な自己陶醉の境地に落ち着くことであろう。）こうしたものがカントの本意ではないことは、この第二の格率の前に第一の格率を据えていることから明らかである。この第一の格率とは、「自分で考えること」（Selbst-denken）であり、「決して受動的にならない理性の格率」（KU158）である。こうした側面を排除してしまうならば、第二の「拡張」は、他律的受動的な理性（これは現代の常識という語における両義性の内悪しき側面とそのまま対応している）へと堕してしまうだろう。すなわちこの格率論の外せぬ論点は、自己拡張の前に自己確立（自律的理性）を前提にしていることである。

したがって、共通感官論の根底に働いている自律的なアナロジーは、構想力の自在さを保証するものであるが、単なる一元的な共感性（同情）の論理ではなく、自他の立場の相克を十分に意識的に踏まえた上でその限界を突破してゆく、自他調停の論理であり、真の

他者関係そのものを切り開いてゆく場の論理といえるだろう。それは上述の第一の格率、したがって第一批判で扱われる「悟性」の立場における抽象的個我の次元を超えて、すでに他者との関係に貫かれた我、現実の生きた場で問題となる我の地平が浮かび上がってくる。そこでは我と他の論理的区別は決して解消されず、十分に保持されているのであるが、我のあり方を規定するものは、もはや他者との関係における相互的働きに他ならなくなるのである。そうした相互的な働きを支える論理が自律的アナロジーであり、そうした働きを支える主観的条件が共通感官の理念に他ならない。

こうした自他の関係を切り結ぶ共通感官論の展開が、ある意味で無関心性を旨とする主観主義的趣味論の限界を突破し、美の存在論的な考究の場を準備するものであることは、想像に難くない。実際カントは、§ 40の共通感官論に引き続いて、その必然的帰結として関心（対象の実在性に伴う適意）論を展開することになるのである。その表層的な現れが本節において予備的に触れておいた趣味論の内なる政治（社会）論の可能性である。

第三節 共通感官論の帰結としての関心論

a) § 41 「経験的関心について」

確かにカントの趣味論は、その基礎理論である「美の分析論」において「我々が対象の実在に結びつけるところの適意（KU5）」、すなわち関心を排除することでその自律性を確保してきた。趣味論のアプリオリ性を探求するカント固有の視座において美の特性として無関心性を第一の契機に据えたことも当然の措置と言える。与えられた当の対象が何であるか（実在性）に対して無関心（gleich-gültig = どうでもいい）になることによって、対象の実在に付着した偶然的経験的側面が払拭され、純粋な主観の情感性に立脚する趣味論の自律性・主観的普遍性が確保されるわけである。無関心性は、近代の主観主義美学の基本テーゼである。

他方、上に考察してきた共通感官論の思想上の内実は、単なる主観的自律的な美論の閉域に収まらない、アプリオリな他者論・政治論的な志向性を包含するものであった。こうした志向性を自覚化してゆくなら、実際の社会的な関心と美のあり方との連関性そのものが（前述のとおりこの両者が原理的には峻別されているにせよ）問題領域として浮かび上がってくることになる。

何かを美しいと説明する趣味判断は、いかなる関心も規定根拠としては持ち得ない

ことは、すでに十分に述べたところである。しかし、そのことは趣味が純粋なエスティーティシユな判断が成立した後でもいかなる関心とも結びつかないということまでは帰結しない。しかし、こうした結びつきは、常にただ間接的なものでしかない。

(KU161, 162)

ここでカントは、趣味判断の自律性をそれとして維持した上で、関心論を議論の俎上に載せるための手続きを踏んでいる。すなわち関心論を趣味論の成立に対して事後的なものと捉えることによって趣味の純粋性、アプリアオリ性を確保し、その上で関心論との接続を勘案するのである。したがって関心は、趣味にとって「間接的に」しか結びつかないが、そのことが、関心論を趣味論の単なる補足説明といった付属的位置に貶めることを意味しない。むしろ前述したとおり、カントの共通感官を経た上での趣味論の内在的な深まりが、こうした議論の展開を必然的に準備するものであると見るべきであろう。

そのことと対応して、無関心性を基調とする「美の分析論」において議論の前面から後退していた対象の实在性の問題が主題的な相貌の下に再浮上してくるわけである。カントの理論哲学においては、实在性はバウムガルテン的な「肯定的規定」という純論理的な語義に加えて、「経験的直観において感覚に対応するもの」といった意味合いが込められている（註16）。カント固有の感官論の場面では、实在は、思弁的に抽象されたものである以上に現象界において意味づけられる实在性である。今、そうした認識論的な感官論との対応性において共通感官論が、引き続いてある種の（趣味論に固有の）「实在性」の理論場面（＝関心論）を構築してゆくことは自然な議論の成り行きと言える。（そうになると第三批判第一部を成す「エスティーティシユな判断力批判」を理論構成の観点から総覧して、議論の前半は、無関心性を基調とした趣味論の基礎部であり、共通感官論以降の議論は、関心論を根底に据えた実質的存在論的美論（さらにその前半が芸術論、そして後半は象徴論と分けすることができる）へとダイナミックに展開してゆく趣味論の応用部門と見なすことも可能になる。論理的整合性の観点からいえば、前半の無関心論と後半の関心論の間には、断絶（論理的飛躍）を指摘することもできるかもしれないが、議論の実質的内実（アナロジー論的観点）より見れば、議論の展開過程には無理がなく、カントの行論をトータルに見れば「無関心の関心」（註17）とでも言うべき事態が成立しているのである。「無関心の関心」とは、無論、論理的には背理であって、それ自体アナロジー論的な文脈でのみ理解できる概念である。）

その際、対象の实在性に対する適意、つまり関心をカントが共通感官論に伏在していた

他者論的政治論的方向性の理論的延長線上に位置づけているように思われる。それが低次の表層的顕れをした場合が「経験的関心」に他ならない。問題は、そこで言われる実在性の意味合いである。それは、共通感官論の延長で考えられ、他者関係によって仮構された「共有領域」（共同幻想）のことだろうか。そうだとするならば、それは実在するもの（Existenz）という本来の語義からするならば、むしろ仮象（非存在）であって実在の名には値しないのではないかという問いが避けがたい。確かに共同主観的な公共領域と事物的存在の実在性を同等の文脈で論ずることは、伝統的な概念史に照らしてみても、無理のある議論のようにも思われる。カント自身は、そのような（経験的な関心と公共性との）兼ね合いを次のような（やや漠然とした）言い回しで説明するのみである。

経験的には美は社会においてのみ関心を与える。そして社会に対する欲求が人間生来のものであり、社会への適格性とそれを求める性向、つまり社交性は、社会的な存在として定められた被造者である人間固有の要求として、従って人間性に内属する性質として認められるのであるならば、我々は趣味をも自らの感情を他者に伝達しうる手だてのすべてに於ける判定能力として、従って万人に生来備わっている性向が要求するところのものを促進する手段として見なすことは否定し得ない。（KU162, 3）

ここでは、人間に生得の社交的な性質を前提にして、対象（そうした性質が要求するものを実現する手段）の実在性への経験的関心が社会関係との必然的な結びつきのもとに捉えられている。その際関心の対象となるものの実在性の性質については原理的な説明を与えず、「無人島でひとり取り残されたものは、彼の小屋も彼自身も飾り立てたり、そのための花を求めてたり、ましてや植えたりはしないだろう」（KU163）といった極めて具体的な事例を引き合いに出して説明するのである。こうした事例は、それなりに説得的である。確かにやや穿った見方をすれば、（絶海の孤島のような場所においても）現実の人に人に見られることを想定せずに、みずからの気を引き立てるために、住処や我が身を飾りたてたりすることも考えられなくはないが、それは自らの社交的本性の名残と考えるか、あるいはそのような場所でも（社会復帰を期して）表面的にせよ人間的性格を失わないようにするための所作であろう。いずれにしても「社会においてのみ、単なる人間ではなく、自分なりの流儀で洗練された人たらしとする思いが生じるのである（それが文明の始まりである）（a. a. o）。」

ここで関心をもたれているのは、我が身や家を飾るための当のものである。いわゆる装身

具や生け花の類であるが、こうしたものは確かに純粋なエスTEEティシユな判断におけるように単にその表象が快いのみならず、その実在に関しても（それを所有するという意識が）快感となるのである。カントが指摘するように、そうした実在性への適意は、社会関係において、つまり他者を想定してはじめて生じるのである。しかし、だからといってそうした装身具などの実在性そのものが他者関係に基づくものでないことも重要な論点である。その実在に関しては、やはり通常の認識論的観点における感覚との対応性で保証されている。他者関係（社交性）が関わってくるのは、その実在の意味づけに関してのみである。（例えば、ここに一個のブランド品の高価な腕時計があるとしよう。他者の視線を想定せず、自分一個の眼で見るとすれば、その実在性（機能性）に関して、それはその辺の安物の時計と変わるものではない。社交的な場面を前提にしてはじめて、それに「高貴さ、洗練、社会的ステータスのシンボル」といった意味づけが生ずるのである）

経験的関心においては、その実在性が経験的認識の意味合いで問題にされる。その意味で「経験的」といわれるわけであるが、そのような場面で問題となる美の特性は、「技巧の美」である。この技巧（Kunst）というのは、その実在そのものが我々に快く思われるものを作為的（Künstlich）に生み出すと言う意味でいわれており、その実在的対象は、単に「最初は感官を刺激する」原始的な段階から「洗練された趣を具現化する」「最高潮に達した文明」（KU163）の段階まで様々な程度差の振幅を有してはいるものの、そうしたレベルの高下に関わらず、それらに対する「関心は、社会に対する傾向によって美に間接的について回る、従って経験的なもので、我々にとってなんら重要性をもたない」のである。「重要なのは、アプリオリな趣味に関係を持ちうるのは何かということを見届けることである。」（KU164）したがって、こうした経験的関心は、あくまで共通感官論に包含されていた他者関係の低次の表層的な顕れと見なさなければならない。

b) § 4 2 「知性的関心について」と自然美の問題

共通感官論に内包されていた他者関係論が、経験的表層的レベルを突破して、その本来の思想的内実を結晶させるのは、「知性的関心」においてである。（それ自身超経験的な性格を有する）知性的関心にしてはじめて本来的に「アプリオリな趣味に関係を持ちうる」のである。対象の実在性は、単なる経験的社会関係のレベルで関心をもたれている限りでは、常に作為的な（他者の承認や賛美を当て込んだ、しばしば底の浅い）美意識の域を出ず、いかにその趣味が洗練の極に達しようとも、決して「道徳的な考え方の証」にはなら

ない。「趣味の大家は、えてして虚栄的、利己的であり、退廃的な情念の虜になりがちである。」（KU156）美のあり方としてカントは、こうした理由から技巧美より、自然美の方に優位を置き（KU167）、知性的関心、つまり「自然の美に対して直接的関心を持つことは、間違いなく良き魂の印である」（KU166）としている。

こうしてカントの説明は、先述した「経験的関心」において取り上げた事例とまさに裏腹（ポジ・ネガ）の関係において正確に符合する。経験的関心においては、例えば身だしなみに気を懸ける美意識は、他者の眼を想定した社会的な場面においてはじめて意味を持つもので、絶海の孤島のようなところでは、誰も自らの装いに芸を凝らすことはないだろう、といった主旨のことをカントは指摘してきた。その通りであるが、この事例を裏返しで考えれば、§ 42において言われるように「もし芸術作品を的確に精妙を極めて判定しうるに足る趣味の持ち主が、例の虚栄心だとか、何らかの社交的喜びを保証してくるような美しい品々の見受けられる部屋をみずから進んで背にして、自然の美に眼を向け、いわば自身では持て余している思いを巡らして自然の内に彼の精神にとっての喜悦を見出すとするのなら、我々は、そうした彼の選択を敬意をもって受け止め、彼の精神に美しい魂を認めることになる。（KU168）」こうした事例は、経験的関心が社交性によって特徴づけられるのに対して、知性的関心はそうした世間的な交際から背をむける非社交的孤独を前提としていることを端的に示している。

さて、そうすると次の問題が避け得ない。関心論が、先述したとおり、共通感官論に内包されていた他者関係の必然的展開であるとするならば、知性的関心におけるこうした（一見排他的に思える）「非社交的な孤独性」をどのように解すればよいのであろうか、ということである。知性的関心は、経験的関心とは対極的に一切の他者関係を排除する自我の立場においてなりたつのであろうか。そうではない。むしろそれは共通感官論における他者論の至純な結実であると解するべきなのである。自然美を観照するとき、私たちは一切の世俗的な計らいや他者のまなざしから解放されて、経験的な我意より脱した超個人的な脱・自状態（エクスタシス）に遊ぶ。逆に少しでも卑近な意味での他者の眼を意識したら、自然はもっとも無益で退屈極まるものとなるであろう。「ましてや自然の観照がなにかの役に立つことはない。（KU166）」そうした脱自性・超個人性こそが、「道徳的善に傾きやすい思考様式の証左」、「良き魂の証」（a. a. o.）となるわけである。

したがって、「野の花、鳥、昆虫などを（他人にそうした自分の所感を伝える当てもなく）ひとり静かに観察する（a. a. o.）」様、自然観照における自らと向き合う非社交的で孤独な心性は、現実的な功利心や虚栄のないまぜになった「世人」（ハイデッガー）と

しての他者関係からの解放であっても、決して真の他者関係そのものを拒絶するものではない。むしろ自然美との内的な触れ合いを契機として、自己の核心（それ自体が個人的な恣意を超えた「内なる自然」とでも呼ぶべき、自己の作為によらず巧まずして沸き上がってゆくところの内発的状態）に深く沈潜することによって、かえって超俗的な他者との関係の場を切り結ぶことができるのである（註18）。それは、まさに自己関係が同時に他者関係であるといった先述したところの共通感官論の至純な核心をなすものであると言える。

＊

以上、（自然美に対する）知性的関心のありようを経験的関心からの超脱といった消極的な説明を試みた。個人的経験的な自己からの超脱において、むしろ他者との本質的な連関の場が開示されるということであるが、そうした説明は、とりあえずは私たちの直観的な理解にとっては有効で説得的かもしれないが、まだカントの知性的関心論、つまり自然美の優位に託した思想的内実をそれとして積極的に解き明かすものではない。以下にその内実をカントの議論に即しつつ、本論独自のアナロジー論の立場より掘り下げてみる。

カントに依れば、自然美をひとり静かに観照する姿勢は、道徳的善に方向づけられた心根を証示するものであった。そしてすでに考察した通り、それは道徳的な心意の自然な発露として他者とのむしろ健全で実のある関係の場を準備するものでもあった。道徳が、その本性において本来の人間関係の場において意味を持つものだとするのならば、それは理に適った解釈であると言えるだろう。

しかし、今より踏み込んで自然美の観照と道徳性、さらには道徳的心性に基づく本来的な他者関係との間には容易に調停し難い懸隔が横たわっていることもカントの体系に即して看過しえぬ論点であると思われる。自然美そのものを道徳性と論理的に同一視すること、すなわち自然美そのものが道徳的＝精神的であるとするロマン主義的自然観は、カント本来の自然観とはその基本構想においてすれ違うものである。前者の方向性をぎりぎりまで突き詰めると自然そのものに神秘的理念を付与するアニミズム的な自然観へと行き着き、ややもすると人間より自然を優位に置く極端な自然賛美、（現代に横行するところの）明らかに行き過ぎの環境保護思想にまで飛躍しがちである。それに対してカントの自然観は、決して自然美そのものを精神化して過剰に持ち上げることはしない。自然美を観照する我々の心意そのものが、道徳に有利な条件を用意するだけで、自然美と道徳的善の間には（論理的には）明確な一線が引かれているのである。その上でカントは、自然美と道徳と

の微妙な連関の仕方を次のように説明する。

しかし、理性が関心を持つのは、理念（理性は、道徳的感情においてこの理念に対する直接的関心を生じさせる）がまた客観的実在性を有すること、換言すれば、自然がその所産と我々の一切の関心から自由な適意との合法則的一致を想定しうるような根拠を自らの内に含んでいるということの少なくとも痕跡、あるいは目配せを含んでいるということである。（KU169）

ここで言われているのは、まず理性の関心として（道徳的）理念が現実存在することであるが、カントは自然そのものにそのような関心を直接帰することは控え、一步引いた言い回しで自然の内にある種の（自然の所産とエスTEEティシユな判断が合致する根拠に対する）「痕跡あるいは目配せが含まれている」とし、そこに自然美に対する関心の生ずる所以を見出している。簡単に言うと自然そのものには精神性を帰することはできないが、我々の純粋な趣味判断に合致するようにまるで意図されているかのような痕跡があるというのである。そうした痕跡に対する関心は、「道徳的関心と親近性がある」（a. a. o）とカントは言う。（実際私たちは、妙なる自然の美しさに接した際に「大自然の高貴」「造化の妙」といった詩的な語句で己の感動を表すことがままにしてあるが、こうした表現が示すのは、単なる自然のエスTEEティシユな観照を超えて、自然そのものの内奥に何か美の根拠となる説明不能のなにものか＝実在的な理念のようなものを想定し、関心を呈していることである。それを道徳的理念とのアナロジーにおいて「自然の懷に抱かれて、心が洗われるようだ」といった表現を好んで用いるのである。ただその場合でも現代人の言語感覚にとっては、自然の根底にある美の原因になるものが何かを論理的－実在的に特定して、例えば精霊のようなものを想いみることに対しては抵抗を覚える。）

またその際に純粋な趣味判断と道徳的判断とのアナロジーは、前者の対象に対する関心も後者のそれも同様に直接的な関心であるということに基づいている。（KU170）

ここで言われるアナロジーは、趣味判断における関心と道徳的関心との間のもので、カントは、そのアナロジーを成り立たせる（質的）同一性を「直接性」においている。「直接的関心」というのは、趣味判断そのもののアプリオリなあり方に対して自然美に対する関心が、（経験的な手続きによって媒介されることなく）アプリオリに結びついていると

いうことであろう。それはちょうど道徳的判断にとって「客観的实在性」を有する（道徳的善の）理念と不可避免的にアприオリに結合しているのと同じの関係にあるというのである。

本論においては趣味判断に固有の論理としてアナロジーの論理を一貫して追求している。それは、通常の論理の枠の中で機能する低次の蓋然的論理でなく、それ自体認識論的な論理から独立した「自律的アナロジー」であった。ところで趣味判断におけるアナロジーの論理が、真の自律性を有するということは、そのアナロジーの性格が経験的な性格を超えていなければならないであろう。言い換えれば、趣味判断が何かとアナログカルな関係において結びつくにせよ、それは趣味判断に事後的に間接的に接続されるのではなく、直接的に趣味判断そのものに内属するような不可避性をもって結びつかねばならぬ。そのようなものは通常の経験世界を超出した世界、すなわち可想界との関連においてしかありえないのである。経験的な事物に対する関心は、すべて間接的にしか趣味判断に結びつかないからである。すなわち趣味判断における自律的アナロジーとは、必然的に道徳的善とのアナロジーに他ならないことになる。（しかし、ここではこうした自然美と道徳のアナロジーの内実は、「自然の内奥に道徳に類似するものを漠として予想する」といったまだ潜在的な予感の域をでない。この問題の本格的討究は、本論第三章に譲る。）

知性的関心論における消極的な規定は、個別的な関心から離れ脱自的な観想的境地において、他者との脱俗的な本来的な関係の場を切り開くことであった。それに対して以上の考察を踏まえてそのより積極的な思想的内実を掘り下げるなら、そうした真の他者関係を切り結ぶ場というのは、それ自体道徳的な自律世界とのアナロジーにおいてにみ開けてくると言えるのである。

結び

かくしてカントの共通感官論において内包されていた他者論は、経験的な他者関係の理論を超えて、道徳的な色彩を帯びたアприオリな他者関係論へと展開することになる。

（アприオリな他者関係という概念自体が、あるいは日常の語感よりすれば、違和感があるやもしれない。他者と関係を切り結ぶということは、常に現実的な経験の場を介してのみ意味を持つもので、そうした現実の他者関係より先行する＝アприオリな他者関係とは語義矛盾のような印象を与えかねないからである。したがって、これは実際の経験の場において切り結ばれる個々の他者関係の根底に潜む我々人間の根本規定と捉えるより他には

ないだろう。そうした人間の本来的な規定においては、決して他者を拒絶した単独者はありえず、他者関係をすでにアプリアリにその根底においているのである。アリストテレスの有名な人間の規定：「政治的人間」（ゾーオン・ポリティコーン）もこうしたアプリアリな文脈でその真意を解すべきであろう。）それは人為的な技巧美ではなく、とりわけ自然美の観照を通過して発現するものであった。それは恐らくは、巧まざる自然の美のあり方に触れて、我々の内なる自然、個人的な作為的我意を超えた道徳的心意との本質的なアナロジーが立ち上がることによって、表層的な世俗的社会関係から洗い出された真の他者関係の場が切り開かれるからだと思われる。

こうした知性的関心は、もはや経験的な対象の实在性に向けられたものでないのは当然のことであろう。それでは、それは共同体的な場の中で間主観的な仮構としての「实在」なのであるか。しかし、ここで関心の対象となるのは、共同体的仮構のようなものではなく、自然美である。こうした適意においては「自然の所産の形式が快いのみならず、その所産の实在も快いのである（KU167）。」それが故に、眼の前の花に知性的関心を抱いていた者がそれが造花であると分かった途端にそうした興趣は瞬く間に消え去る（KU167）といったことがままにして起こるのである。「自然の所産の实在」は、カントにおいては（経験的関心に対する）「人工物における経験的偶然的实在」とは、質的に区別されている。このようなものを産出するのは「自然の技術」である。「自然は、その美しい所産において技術として、単に偶然的ではなくいわば意図的に、合法則的な秩序に従うかのようにして目的なき合目的性として顕示される。そこでこうした合目的性を我々の外に見出すのではない、むしろ当然のこととして我々自身の内に、我々の实在の最終目的を成すもの、すなわち道徳的本分の内に求めるのである。（KU171）」

だが、知性的関心をもつ当人がこの自然の技術のからくりを正確に洞察しているわけではあるまい。「こうした考究は、後の目的論においてはじめて成されるからである」（a. a. o.）自然美を観照する立場においては、こうした实在性をそれとして明確に自覚することなく、漠然と自己の内なる道徳的本分とのアナロジー（共鳴）を覚え、超俗的な人間相互のありようにひとり静かに思いを潜めるのである。それに対してこうした自然美の孕む「实在性」をそれとして積極的に受け止め、みずから自覚的に体現するのは、自然美との本質的なアナロジー、自然の模倣（ミメシス）において成立するところの技術（Kunst）、すなわち芸術（shöne Kunst）の領域である。以下、次章においてこの技術論・芸術論を主題に論を進めていく。

- (1) A・フィロネンコ、『カント研究』中村博雄訳、東海大学出版会、1993年、23ページ
- (2) a. a. o.
- (3) Tamar Japaridze, The Kantian Subjekt, Sensus Communis, Mimesis, Work of Mourning, State University of New York Press, 2000, p77 (括弧内筆者)
- (4) アナロジーとは、数学の場合は「二つの量関係の同一性をあらわす定式であり、」(KrV, B179)「構成的」であるが、哲学の場合は「二つのものの質的關係の同一性」であり、「単に統制的に妥当するに過ぎない(B180)。」それに対して本論固有の立場としてそもそも「私にとって(あたかも)どのように見えるか」という主観的規定根拠しか持たない趣味判断におけるアナロジーを(哲学の場合と同様に質的關係の同一性と見なしつつも)数学の場合とは、違う意味においてやはり第一義的構成的アナロジーの働きと見なすのである。
- (5) アリストテレス『心とは何か』、桑子敏雄訳、講談社学術文庫、1999年、第三卷第一、二章参照。厳密に言えば、アリストテレスは諸感覚に共通の対象(運動、静止、形、大きさ、数、一)に対してある感覚を、共通感覚(コイナー・アイステース)とした。こうしたものに対する固有の感覚はあり得ないからである。(138ページ)
- (6) 野矢茂樹、『哲学航海日誌』、春秋社、1999年、9ページ以降参照
- (7) こうした立場は、趣味判断の自律性を強調する§33「趣味判断の第二の特性」の議論にその典型を見ることができる。「だれでもある建物、景観、詩をたとえ百人もの声が口々に褒めそやしたとしても、そのことによって内心においては同意を強いられるものではない。(KU140)」「彼としては、他者の同意が美の判定にとって有効な証明を与えるものでないことは、はっきりと心得ているのである。(a. a. o.)」こうした言い回しに示されるように通常の意味での他者論は、カントの趣味論においては排斥されているとも見なせるのである。
- (8) 例えば、ハンナ・アーレントは、『カント政治哲学の講義』において共同主観性(we)の立場を基礎付ける共通感覚論を基軸にして『判断力批判』の内に「語られざる政治哲学」を読み込み、ガダマーは、逆にその主著『真理と方法』においてカントの美学に近代の「美学の主観主義化」(第二章)といった事態の成立す

る淵源を（批判的に）見い出すなど、この両者は全く同一のテキストを巡って全く相反するような対極的な見解を示している。

- (9) 先の準備的論考において『純粹理性批判』の「超越論的図式論」においてカントのテキストそのものに内にハイデッガーとカッシーラーの解釈上の論争を呼び込む要因があり、その積極的意味合いをも繰り込む形で「矛盾的ダイナミズム」と呼んだが、テキスト中のこの箇所においても同様に註(7)で触れたようなアーレントとガダマーの解釈上の両極を包含するような側面（二重性）が伏在していると考えたのである。ともにハイデッガーの高名な弟子であるこの両者の間に、実際はいわゆる歴史的な論争状況が成立しているわけではないが、事実上テキスト解釈を巡って相拮抗する二大潮流を生む端緒となっており、本論においては事実上の論争状況が成り立っていると見立てたわけである。
- (10) こうした経験的な社会意識が問題となるのは§41「美に対する経験的関心について」であるが、そこでは経験的関心は、趣味にア prioriに内属するのではなく、間接的事後的に趣味に付加されるものとしている。
- (11) 中村博雄、『カント政治哲学序説』、成文堂、2000年、78ページ。氏は『判断力批判』の立場から『道徳の形而上学』を政治哲学の書として周到緻密に位置づけたこの労作において、「政治における経験主義の立場を厳しく斥けた」(a. a. o.) カントの立場から、「政治論の原点は自由という超感性的な対象である」として次のように言う。「現代の感覚からすると政治論と形而上学の取り合わせは奇異な印象を与えるだろう。しかし、自由の実現、現実、現実と理想、特種と普遍の関係、個と全体との関係といった問題として現実の政治活動の根底にある限り、少なくともカントにとっては根本的に形而上学の問題であり、本質的に批判哲学の裏付け、つまりは『判断力批判』による「最後の批判」の裏づけを必要とする問題なのである(85、6ページ)。」
- (12) 例えば、野家茂樹氏はこうしたレベルでの類推説を他人の内面への問いに対しては「答えになっていない」として次のように明解に批判している。「他人の内面に対して完全な懐疑が、表明されているときに、他人に対しても私の場合と同じ内面と外面の法則的つながりが保たれていることを前提に考えるのは、単なる論点先取でしかない。懐疑に陥ったものは、他人と私と同じような秩序を期待してよいかどうか、その点が分からなくなっているんじゃないか、そう追求するだろう(前掲書、17ページ)。

(13) こうした構図が一つの操作概念にすぎないことは、モラリスト的考察を少し援用すれば、明らかであろう。例えば、人は他者の公正な言葉に偽装されたエゴイズムには敏感であるが、己のそれはなかなか自覚しえないものである。人間性に対する仮借のない辛辣な観察家として知られるラ・ロッシュフーコーの『箴言集』を繙けば、たいていの常識人は心胆を寒からしめられるものだが、それは決して単なる道義的な振る舞いの底に隠された利己的情念を暴露せんとする好事家的詮索趣味を動機とするより、むしろこうした人間の本性とも言える自己認識にまつわる度し難い不徹底や甘さに警告を発し、世を行き渡るために必要な（バランスのとれた）健全な自他理解の一助とせんとする意図によるものではないかと思われる。

(14) 共通感官の喪失の病理学的意味については、木村敏、『異常の構造』、講談社現代新書、40ページ以降参照

(15) 本論序論 13 ページ

(16) 同上 15 ページ参照

(17) ハイデッガー『ニーチェ』、細谷貞雄訳、平凡社、1997年、151ページ以降参照。

(18) 例えば、人里離れた孤島にしばし移り住んで、海辺の様々な貝殻に託して物質文明の虚妄と人としての本来のあり方を観想したリンドバーク夫人は、その珠玉の名品『海からの贈り物』の中で、自然美を観照する自己への深い沈潜がかえって他者との本然的な関係を回復してゆく様を次のように印象的に語る。「私は、これでまる一日と二晩、一人で暮らしたことになる。私は、夜浜辺に出て星の下で一人で寝転がっていた。一中略一、地上と、海と、空の美しさが前よりも意味があって、私はそれと一つになり、いわば宇宙の中に溶け込んで自分を見失い、それは寺院で大勢のものが賛美歌を歌うのを聞くのに似ていた。神を讃えよ、海の魚の群、一空の鳥、一人間の子供たち、神を讃えよ。その通り、私は一人でいて私の同類に前よりも親しみを持つことができた。なぜなら、我々を他の人間から切り離すのは、地理的な意味の孤独ではなく、精神的な孤独だからである。一中略一、自分自身の心臓部と繋がっている時にだけ、我々は他人とも繋がりがあるといえる。私には漸く解ってきた。そして私にとっては、その心臓部、あるいは内的な泉を見つけるには、一人になるのが一番いい。」（「つめた貝」、吉田健一訳、新潮文庫、1995年、41、2ページ）

第二章 芸術論

序

共通感官を主題的に考究した前章では、その理論的帰結としての関心論において趣味判断にあってもある種の「実在性」の領域が開けてくる可能性を示唆しておいた。なるほど「エステティシユな判断力批判」にあっては、対象の実在に対する無関心をその前提に据えることによって近代の自律的美学の理論的基礎付けの役を担うことができたとも言える。しかし趣味判断においても美そのものに対して固有の仕方に関心を持つことができることをカントはその関心論において積極的に示すのである。それが経験的表層的現れが経験的関心であるが、それは共通感官論に内包されていた他者論共同体論の低次の帰結と言える。それに対して共通感官論のより本来的な思想的展開は、個々の人間関係を超出するもので、道徳的善とのアナロジーにおいて成り立つところの知性的関心においてその理論的結実を見るのであった。

そこで問われる「実在性」は、経験的对象のそれを超えるあるアプリアリな性格において求められることは明白だが、またさりとて道徳的理念そのものの客観的実在性とそのまま同一視することもできないのである。関心論においては、こうした実在性の領域は、いまだ曖昧（両義的）なものに留まっており、その思想的内実が十分に解明されるにはいたらなかったが、それは共通感官論の延長線において受動的・観照的な立場に留まって論ずることの理論的限界に起因するものと思われる。自然の根本的内奥にある実在的な働きそのものを探求することは、原理的に趣味論の課題を超えるもので、『判断力批判』の第二部の目的論的な課題に属するのである。

それに対してこの批判第一部の趣味論の理論枠の中でその思想的内実を決着をつけるためには、静観的な感官論の枠を超えて、みずからその実在的な内実を産出する実践的な行為者の立場に立つ必要があるだろう。「見る＝観照する」立場から「働く＝制作する」立場への移行である。即ち共通感官論の静態的思想的成果をより力動的な制作の営為のプロセスとして展開したのが、次に論ずる技術＝芸術論である。共通感官論の内で潜在的に準備されていた実在的な方向性は、この芸術論において具体化（実在化）するのである。そこで実現された実在性は、個々の芸術作品のそれに他ならない。

以下、本論独自のアナロジー論の立場から、原則的に第三批判のテキストの展開過程に即応しつつ、論考を進めてゆく。単なる制作一般ということ言えば、伝統的な技術論

（本章第一節）との自然な概念史的連続性を読み込むことができようが、前述の自然美に対する関心を繰り込んだ近代的美論の位相においては、それは自然に見えるところの技術、即ち芸術論（第二節）となるのである。（この技術から芸術への語義の深化の内に近代の芸術観の成立の契機を探っていくこともできよう。）その芸術の制作過程そのものを掘り下げれば、必然的に「内なる自然」の力動的な具現化としての天才論（第三節）に行き着かざるをえない。しかしその場合でも趣味の静態的な観照的側面が廃棄されるわけではないので、趣味と天才との間に生ずる弁証法的な葛藤を論ずることになるだろう。さらに、カントの芸術論は、その本来的性格上道徳的な理念をアナロジー論的に志向するために不可避免的にその理念の顕現の度合いに応じて、段階的に価値序列（ヒエラルキー）が形成される。すなわち芸術論の当然の帰結として（芸術の原理的な論考にとって一見迂遠とも思われる）芸術ジャンル論（第四節）が展開される所以である。

第一節 技術論（§ 4 3）

自然美を観照する静態的な趣味論の立場から、その内実を自ら力動的に産出する芸術論的境位へと移行する前に、カントは§ 4 3においてその理論的前提をなす技術論を展開している。この「技術」（独語 *Kunst*, 羅語 *ars*）という語は、極て歴史的色彩の濃厚な概念であり、この語が「美しい技術＝芸術」へと語義深化する過程そのものに近代の芸術論の成立の本質的契機が象徴的に凝縮されていると思われるので、以下本論の論考に必要な限りで歴史的な要覧（註1）を行い、その上でカントの技術論を検討することにする。

（a）技術という語の概念史的検討

この語「技術」（*Kunst*）は、ラテン語の *ars* と対応している。実際にこの学芸＝諸技術（複数形＝*artes*）は、カント自身が補足的に触れているように（KU176）、なにより自由学芸（*artes liberales*, *freie Künste*）として西洋の古典古代から発した長い歴史をもつ主導的教育項目であった。プラトンの哲学においては、哲学を除く詩文等の一般教育は有害なものとして排除されたが、彼の同時代のイソクラテスは、一般教育を哲学の予備過程として承認した。例えばセネカの第88書簡に示されているように実利的な用途より離れた知的教養が、自由人（*libertin*）に相応しいものとして「自由な学芸」と称されるようになった。この時期までは哲学の位置は揺るがなかったが、古代末期ともなると哲

学が一つの教育学科としての位置を保てなくなり、自由学芸が唯一の教育科目として残ることになったのである（註2）。

このようにしていわれる自由七学科が中世的教育課程の本道に据えられることになるのである。それは、文法学、修辞学、弁証論（論理学）の中心的三学科と算術、幾何学、音楽、天文の四学科と続く。この順序は中世全般を通じて変わらないものである。このことから中世期にはおよそ近代における芸術ジャンル論（註3）とは相容れない学問技芸上の階層性が支配的であったことがわかる。例えば、ホメーロスに端を発する文学は、ギリシャ人の総体的神的世界観を体現する一つの文化理念として、文法や修辞学などの中世的教育科目の中心をなすものであったが（註4）、これは近代の文学理念を凌ぐような位置づけである。それに対して音楽は、やや下位の四学科の位置づけであるが、それでも天文学と並んで自由学芸の枠に収まっているのは、近代におけるような芸術の一ジャンルとしてではなく、天界の調和的な序列に比すべき内界の小宇宙としての音階的調和を思弁的に探求する学問として見なされていたからであろう（註5）。それに対して絵画や彫刻は、手工業（註）として学科外のより低次の技術と見なされていた。こうした手工業的技術者たちは、11世紀の始め頃都市部において同業者組合ギルド（ツンフト）を形成し、徐々に社会的な勢力を篩うようになる。

しかし、ルネッサンス期になるとフィレンツェのメディチ家に代表されるように金融資本の拡充とともにその経済的庇護のもとにあった工房（ボツテガ）の画家や彫刻家等の技術者は、たんなる手工業以上の高い自意識をもつようになった（例えば、クルツィウスに依れば（註6）、十五世紀イタリアのフィレンツェではL. B. アルベルティは「詩人や修辞学者たち」と親しくなるように勧めているが、それは画題の発見と制作について示唆を与えることができるからである。このことは絵画が教会の指定から自由に画題を設定しうようになったこととアルベルティが絵画をそれまでの手仕事から自由学芸に比すべき位格を与えようとしていたことを端的に示している。）それは確かに近代的な芸術理念の前触れをなすものではあるが、彼らがそのまま近代的な意味での自律的な芸術家的意識をもっていたわけではない。（たとえば、ミケランジェロは、その超人的創造の根底に宗教的理念を現実化するという意識を終始もっていた。それに対してレオナルド・ダ・ヴィンチは、宗教臭を感じさせることが比較的少ない巨人だが、それでも芸術、特に絵画を自律的なものとして探求していたよりも、その膨大な量の手記（註7）に示されるように広く真理探究の一貫として捉えていた。従ってレオナルドにあつては、解剖学と絵画術が共に広大な世界真理の一側面を担うものとして矛盾なく並列しうるのである。）「工房の技術

者」（註8）といっても彼らは近代における専門的な芸術家とは違い、注文に応じて工芸品、肖像画、彫刻、果ては建築まで請け負う総合的な職人集団であった。（現代との比較で言えば、自律的な芸術意識の一步手前にある商業デザイナーの位置づけに近いものがあるかもしれない。）

こうした自覚的な技術者の内に孕まれていた潜在的な自己意識の萌芽が、啓蒙期の趣味批判を踏まえ、さらにロマン主義における反省理論を触媒として、徐々に近代的な芸術家意識へと成熟してゆくのである。まさに啓蒙哲学とロマン主義の端境期に位置するカントの『判断力批判』は、そうした技術から芸術への意識変革のさ中に成立したのである。否、むしろそのロマン主義者たちの理論形成に与えた深甚な影響を思う時、この書そのものがそうした時代意識を最も集約的に体现し、積極的に推進する当の存在であったとすら言ってもよいかもしれない。

（b）カントの技術論の歴史性

カントは§42「技術について」においてその技術論を三つの項目において特徴づけている。それは、ある意味においては「自由な技術」（*artes liberales = freie Kunste*）の伝統的な系譜を継承するものではあるが、またある一面においてはカント独自の規定においてまさに近代的な技術観を特徴づけるものでもある。以下、上記考察の伝統的な技術論と対照しつつ、カントの技術論の特性や時代性をテキストから摘出できる範囲で探ってみよう。

1) カントが挙げた三つの項目の内第一のものは、自然との区別による特徴付けである。「技術は、自然から区別されるが、それは行為が、働きや作用一般と区別されるのと同様である。」（KU173）これは中世的伝統的な概念に呼応するというよりカント独自の（前近代的）視点であり、むしろ本論第一章第三節において触れたように自然（美）の問題と強い関わり合いを持つ。ここでカントは、技術の産物を自然の産物のあり方と明確に区別して、その意図的制作性（*Hervorbringenheit durch Freiheit*）（KU174）を強調しているが、カント的な文脈で言えば、このような制作的立場を強調することによって、観照的趣味論から行為論的な芸術論へと議論を橋渡しすることを可能にしたわけである。それはある意味では中世的な自由学科の静観的な技術観（*artes = Künste*）を脱却して、ルネッサンス期の工房の創意ある技術者たちの半ば自覚的自律的な制作的技術観に呼応しているといってもよいかもしれない。ここでは制作的技術は、もはや観照的学問的な理論知に

対して位負けすることなく、むしろその実践的動態性においてより実質的積極的な意義を獲得しているのである。（ここでカントはミツバチの巣の事例を挙げて、それがいかに制作的立場に類似しているように見えても、結局は自然の産物にすぎず、「人がそれを好んで技術作品というのは アナロジーによっている」（a. a. o）としている。これは一步踏み込んだ言い方をするなら、自然の所産は、観照的趣味論立場に立つ限りは、常に隠蔽された謎としてのみ人の道徳的心情を喚起することになるが（註9）、それを人間の技術とのアナロジーで捉えた場合にのみその実質的意味合いが我々に探求可能になるということである。そうした探求の理論的領域は、『判断力批判』の後半の目的論に他ならない。本論においてはとりあえず前半の「エステーティシユな判断力批判」に考察の照準を合わせているので、そうした自然の技術（技巧）と言った問題には深入りしないが、アナロジー論的な観点から見直せば、後半の目的論を含めた第三批判全体の議論が広義の技術論として捉えられることになるのではないと思われる。実際カントは、現行の序論の末尾において三批判に対応する上級認識能力の表を挙げているが、そのなかで判断力に呼応する適用範囲を技術（Kunst）としている。それを自然界にまでアナロジー論的に拡張すれば「目的論的判断力批判」の領域を形成し、その技術論を自律的なアナロジー論（趣味論）の枠で考察した際には芸術論の領域となるのである。）

2) 上の考察から第一の技術の規定は、「知識＝学問との区別」による第二の規定に必然的に行き着くことになる。技術の産物は高度な実践性＝熟練性をもったもので、自然の産物を観照するところの学問的な理論知とは質的に区別されるからである。「人間の熟練としての技術は、また学知とも区別されるが（「できる」が「知る」と区別されるように）、それは実践的能力が理論的能力と、また技巧が理論から区別されるのと同様である」（KU175）

ここで技術と区別される「知識」（Wissenschaft）は、伝統的正統的な学芸科目における学問性に該当するのみならず、むしろもっと一般的な知識（そもそも知ということ）をも包含する意味合いにおいていわれている。そして知がそのような一般的卑近な意味合いで言われる場合には、技術は、その実践性において静態的な知識に対して優位するのである。「どうすればいいのかわかりさえすれば、したがってその求められる結果について十分に知りさえすれば、ただちに成し得るところのものは、それだからといって技術とは呼ばれない。（a. a. o）」

先ほどの歴史的考察を援用するならば、ルネッサンスの工房の技術者たちが高い自負心のもと自らを単なる手工業者以上のものに規定してゆこうとした趨勢の中で、一方では

（アルベルティやレオナルドにおけるように）学問的権威を模範に技術を高次の知的営みにまで高めようとする方向性が看取しうるだけでなく、実践知としての技術そのものが理論知としての学問に対して自律した独自の意義や優位性を模索し始めた時代の契機をも見て取ることができるだろう。（こうした前者から後者への力点の移動は、巨視的に捉えれば、キリスト教的世界観を基軸に据え、安定した学問知が支配的であった静態的中世的世界観から制作的な実践知を基調に社会構造全般をダイナミックに変貌展開させる近代社会への移行を端的に象徴するものといえ、微視的に見ればルネッサンス以降に成立してきた美的な技術が中世的学問の規制や権威から自由に第三の領域、つまり学問と技術の間としての芸術の領域を確定してゆくプロセスとも言えるだろう。即ち近代芸術の成立は、まさしく近代そのものの象徴である。）

3）こうした時代趨勢の中で技術者たちは、自分たちの熟練性・専門性に対して徐々に自律した職業的自覚を持つようになることは容易に想定しうるが、技術を手工業と区別するカントの第三の規定は、まさにそのように歴史的に生成してきた自律性＝自由性を独自の視点より主題化したものといえる。

技術は、また手工業とも区別される。前者は自由で、後者は賃金労働と呼ばれる。前者はただ遊びとして、つまりそれ自体が快適なものとして、合目的な結果となる（合目的に成就する）が、後者は仕事として、つまりそれ自体としては不快で（気が重い）ものであるが、ただその成果（例えば賃金）によってやる気になるものとしてそうなるのである。（a. a. o）

ここでカントは伝統的には手工業とこうした（高次の熟練を要する）技術との差は技量における程度の差でしかないことを踏まえながらも、この両者の間の格差を質的なものとして捉え直し、カント独自の立場からそれを「自由な技術」（遊び）として規定するのである。こうした規定がすでに近代的な趣味論に裏打ちされた芸術意識を先取りしているのは、技術を遊びと捉えているところからも明らかであろう。無論この「遊び」は、熟練的な技術の厳粛さを否定するものでなく、その自己目的性を強調せんがための規定である。即ち仕事そのものが目的であるという意味で技術を一種神聖化しているわけである。（こうした「神聖性」の淵源を辿ると、「もともと、中世ドイツの手工業技術は、ベネディクト派修道院から受け継がれたもので、修道僧たちは「祈りかつ働く」日々のいとなみの中から、衣食住の向上に役立つさまざまな技術を産出した。その技術の卓越さは彼らが本格

的な聖堂建築に携わるようになって遺憾なく発揮された。（註10）」ということになる。）

しかし、近代の自律的な技術観においては教会の提示する神聖性に奉仕するといった他律的な目的性から、技術そのものが自己目的的にいわば聖化される方向性を持つのである。そこにカントが指摘するような（歴史的にはもともと存在していなかった）技術と手工業の意識的区別が~~生~~生ずることになるのである。もともとは、技術は、おしなべて手工業（*artes mechanicae*）であった。（手工業者は、それ自体自律的な職業意識を持たず聖堂建築などのおもに宗教的目的に奉仕する職業集団であった。15世紀フィレンツェにおいて彫刻や絵画の（美的）技術者たちの間に自意識が芽生え、自らを手工業者と混同されることを欲しなくなった。こうした事情から一連の美術史的文書が生まれ、そうした状況は17世紀まで続くのである。その結果イタリア語では *mechanico* は、「無教養の、粗野な」といった意味を持つようになる（註11）。近代の芸術観がこうした（技術が手工業から脱却する）歴史的な方向性の延長線上に顕在化されてきたことは言うまでもない。

＊

しかしカントは、その技術論の末尾においてこうした手工業の「メカニズム」を単に脱却すべきものとして否定するだけでなく、次のように一定の意義を認めている。

いわゆる自由七学芸の内に学問の内には数えられないものが、そして手工業に類するものまで組み入れられているのではないかということについては、ここでは述べまい。ただ、あらゆる自由の技術（学科）の内にはなにか強制的なもの、そう言って良ければ機械的なもの[メカニズム]が必要とされるのであり、こうした機械的なものを欠くと技術において自由でなければならず、またそれのみが作品に精気を与えるところの精神は、体を失って 雲散霧消してしまうということを確認しておくことはあながち無駄ではなかろう。（例えば、詩作術において語法の性格さ、語彙の豊富さ、韻律や韻律法が欠かせない。）（KU176）

すなわちこうした技術の裏打ちがあつてはじめて作品の「精神」（*Geist*）が「体」（*Körper*）をもつのである。こうした精神と体の綜合こそまさに作品の理念が真に現実化され、「実在性」を持つ条件を提示するものなのである。精神は、まさに技術の自由性を支え、体は技術の現実性（法則拘束性）を支えるものである。カントがここで「体」と

という言葉で提示しようとする実在性の概念は、すでに伝統的な「存在するもの」を超えて、文芸における文法規則や音韻法則などの抽象的な存在にまで波及している。（そのことはカントの理論哲学が伝統的な実在性の概念を超越論的主観の構成主義の立場から新たな意味を与えたことと呼応しているといつてよいかもしれない。）それは人間の個人的な恣意を許さない客観性・規則性などである。人文主義的な作家は、おのれの自在な構想力の自由を発揮しつつも、そうしたもろもろの言語的な規則を周到に踏まえることでその作品の理念を現実化したわけである。そこでは狭義の自然（物理）法則に従うところの実在性は、そうした広義の実在性の一形態として意味づけられることになるだろう。現実のマテリを扱う画家や彫刻家、建築家などの技術者たちは、こうした意味での狭義の実在性を実現するための手工的＝機械的な技術を必須とする。そこにこうした諸技術がルネッサンスに至るまで正統的な学としての自由学科から排斥され、従属的な手工業の位置に甘んじてきた所以を洞見することができるだろう。

第二節 美しい技術としての芸術論

§ 4 3において技術一般について準備的にその本質的条件を確認したカントは、次の § 4 4以降でいよいよ本格的に芸術論の本題に入っていく。芸術は、即ちカントにおいては「美しい術」である。ここに至るまでの『判断力批判』前半の議論は、もっぱら観照的趣味論の理論枠の中で美の問題を考究してきたが、このパラグラフを境に以下同じ問題を（趣味論の成果を前提にしつつ）制作者の側から掘り下げることになる。すなわちここで言う技術とは、制作的技術である。本論前節において考察したとおり、技術はルネッサンス期以降正統的な学としての自由学芸（自由な知的技術）を範として、非学としての劣位の手工業より徐々に脱却し、さらには学問性からをも自律した独特の領域（自由な制作的技術）を主張するようになってきた。そこまでが前節の要旨であるが、さらに、技術の手工業からの自律性が単に技量上の程度差ではなく、より根本的な質的差異として自覚的に反省させられると、それは本節で主題化するところの近代的な芸術意識の成立条件を時代気分として醸成していくことになる。

カントの芸術論こそは、まさにそのように自然に醸成されつつある時代条件に明確な理論的な裏付けを与え、真に近代的芸術論の地平を切り開くものであった。カント以降は、ここで切り開かれた地平＝芸術という領域は安定した自明のものとされ、その成立の起源にまつわる諸条件は隠蔽されていくことになる。したがって、ここではもっぱらロマン主

義以降に成立し、現代においても原則的に有効性を失わないそうした芸術概念をその無条件の自明性から敢えてずらして、カントの成しえた仕事の正味のところ（成立条件）をできるだけ時代的な目線に照準を据えつつ、踏査してみたい。

（a）カント芸術論の前提（§ 4 4）

まずカントは§ 4 4の冒頭において「美しい技術」を截然と「美的学問」から切断することによって、この新しい領域（＝芸術）の自律性を明確に提唱する。「美の学といったものは存在せず、ただ美の批判があるだけである。また美しい学ではなく、美しい技術があるだけである。」（KU176, 7）この明解な裁断によって、古代から中世を通じて綿々と受け継がれてきた美論の系譜に画期的な分水嶺が設けられ、美論の新時代が宣揚されたといってもいいかもしれない。

前節において詳述した通り、中世以来劣位の下請け的な位格に甘んじてきた職人的技術がルネッサンス期を境に17、18世紀を通じて徐々に自由学芸（自由技術）に比肩すべき独自の位格を獲得するようになってきても、まだ正統的な学問的権威との照合可能性、つまり学的規範意識は抜けきらなかつた。国安洋氏が明解に指摘するとおり（註12）、18世紀中葉までの音楽家は、自らを技術者としてよりも学者として規定することを好んだ。またカント以前の芸術論の理論的大家であり、「美学」という用語の創始者であるバウムガルテンは、その『美学』の中でこの用語に託し、美に関する時代的な理念を総合しようと力業を篩ったが、それは修辞学や詩学を始めとする伝統的な「美的学問」を継承しつつ、その限界内で新時代に醸成しつつある美的な意識を理論化しようとしたに留まる（註13）。つまり、カント以前にはまだ学問と（機械的）技術との間の中世的階層性（ヒエラルキー）の残滓は、まだ色濃く尾を引いており、新時代に台頭しつつある芸術的領域は、まだ十分に自律的で、自覚的な段階にまでは至っていないのである。

こうした時代趨勢に明確に一線を画したのが、上に挙げたカントの提言なのである。カント以降「美しい技術」は、完全に学問性の規範から解き放たれて、独自の自律的な価値と領域を画定することになるのである。その意味で、近代芸術の成立に際して、カントのこの提言の持つ象徴的重要性は特筆大書に値するが（註14）、ここではこの提言の内実をさらにテキストに即して審らかにしてみよう。

カントは通常言い習わされてきた「美の学問」とは、論理的背理であるとする。なぜなら、その場合は「なにかあるものが美しいか否かが学問的に証明根拠によって決定され

てしまうからである。」（KU177）同様なことは「美しい学問」という形容についても当てはまる。「そのようなものは趣味豊かな言葉によってその学が取り扱われたというだけで、その学そのものは美でもなんでもないからである。」（a. a. o）こうしたことは、「美の分析論」においてすでに確認された美の規定＝趣味論の大前提である。すなわち美の規定根拠は、常に主観的で、その客観的証明根拠はありえないという立場であるが、ここではその同じ主旨を技術論の立場から徹底させているのである。「美しい技術」＝芸術は、客観的な論証を事とする学的立場から峻別されることによって伝統的な人文主義的な諸学の系譜（註15）から明確な一線を引かれことになるのである。

それは前節で指摘しておいたように歴史的に生成しつつあった技術の（手工業からの）自律性の内実を自覚的反省的レベルで理論化したものといつてよいだろう。すなわち技術が自律化するということは、宗教や学的真理や善などに対する他律的合目的性を廃して、その技術それ自体を目的化することにほかならないが、そうした「自己目的的技术」の思想的内実、美的遊びという境地にいたって、すなわち「美しい技術」としてはじめて理論的にも顕在化されるからである。

カントは、そうした基本構想に基づいて技術を以下のように分類する。

機械的技術

エステーティシユな技術 快適な技術
美しい技術

「機械的技術」とは、「ある可能的対象に関する知識に基づいて、対象を実在化するためだけに必要な手続きを行う」技術である。要するに技術の外部に功利的目的をおく実用的な制作の立場である。例えば靴を制作する技術は、その目的は「歩行するため」であり、そうした目的に適合するように人為的に制作される。それに対して「エステーティシユな技術」は、「快の感情を直接的な意図とする場合」の技術であるから なんと功利的な目的を持たない。無論この場合でも制作的技術である「対象を実在化する」という側面は維持されている。さらにこの後者の技術は、「快適な技術」と「美しい技術」に二分される。そのうち前者は、快適さ（感覚的快）に資する技術であるので、外的な対象の実在そのものを（快適さの）目的としてもつ。その限りで経験的他律的技术なのである。それに対して最後に挙げられた美しい技術のみが「それ自体だけで合目的な表象の仕方」であるところの自律的な技術なのである。

こうした分類法がテキスト中抜き差しならない効力を発揮するのは、すでに検討した関心論の成果を本章のテーマである技術論の枠の中で位置づけた場合である。以下に論ずるように、そうした場面においてこそ芸術の規定のより内実に即した深化を見届けることができる。

b) 自然美のアナロジーとしての芸術論 (§ 4 5)

前章において観照的な趣味論が共通感官論を通過することによって必然的に関心論（実在性に対する適意の問題）へと展開してゆく議論の推移を追跡しておいた。とりわけ趣味のアプリオリ性を問題にすると、知的関心は、趣味論に対して不可避免的とも言える重要性を持つ。知的関心とは、「自然美に対して直接的関心を持つこと」であった。そのような心性は、個人的世俗的利害から超脱した、脱自的な境地（エクスタシー）において他者とのアプリオリで本然的な交わりを可能にし、道徳的心情を涵養するものであった。カントにあっては実在の意味を有しているこの自然美の内実（実在性の真義）は、無論単なる経験的関心（自然的実在）以上のものであるが、観照的な趣味論の枠の中では自然の内なる神秘といった形容に示唆されるように予感的潜在的なレベルで問われるにすぎなかった。

今、翻って本章の固有テーマである制作的技術論の立場で、こうした趣味論の最終局面での成果を再照射するならば、当然自然美の内実が「美しい技術」との本質的連関（アナロジー）のなかでよりダイナミックな相貌の下に顕在化してくることになる。それはまた「美しい技術」としての芸術のより立ち入った内実を理論化することにもなるだろう。

「美しい技術」にしても、それが制作的技術である以上、対象の実在化といった機能を前提に据えていることは、すでに述べた。

技術一般に関しても、先に挙げたカントの技術の分類法は、関心論全般の議論と相互照合関係にあることが見て取れる。機械的技術は、その制作意図が有用な外的実在の制作であるので、経験的な意味合いでの実践的関心に即応している。ここで機械的技術の産物となる実在性は、『判断力批判』の本論における関心論において直接論ぜられたわけではないが、この批判の序論において「道徳的一実践的なもの」と対置させられた「技術的一実践的なもの」（KU, Einleitung X III）とそのまま対応していることが確認できるだろう。

さらにエステーティシユな技術の二分法は、そのままカントの関心論の二種の区別と対応していることも明らかであろう。エステーティシユな技術の内第一の快適な技術としてカントは、社交的な話術などを例に挙げている（KU178）が、それはまさに § 4 1 の経験

的関心の議論内容（KU162ff）とそのまま符号する。快適な技術は、経験的関心の対象（實在）を産出する技術なのである。また同様に美しい技術は、知性的関心の対象であるところの自然美を実現するための技術であるといつて良い。

このように関心論と技術論は、その議論の實質的内容において過不足なく重なり合うことがわかる。両者の相違は、同一のテーマ（美論における實在性の問題）に対して違った観点（前者は、観照的静態的、後者は、制作的力動的な）でそれぞれ主題化したものであると言える。したがって、美しい技術としての芸術論は、知性的関心論のより力動的な展開形態に他ならず、芸術の産出する対象（實在）が、自然（美）の類似物（アナログン）であることも当然の議論の展開なのである。

その議論の核心は、§ 45の「芸術は、自然に見える限りで、一種の技術である」という標題そのものの内に端的に凝縮されて命題化されているが、カントはさらにこの命題の意味合いを次のように解き明かしている。

美しい技術の産物について、それが技術であつて自然ではないことは当然の了解事項である。しかし、この産物の形式における合目的性は、作為的な規則の一切の強制から自由である故にあたかも単なる自然の産物のように見えねばならない。我々の認識能力の遊びにおける自由の感情は、同時に合目的なものでなければならないが、それでもそれだけが概念に基づかずに普遍的に伝達可能であるところの快は、この自由な感情にこそ立脚するのである。（KU179）

観照的趣味論の枠内で自然の産物の本質（合目的性）をそれとして論究することの原理的な限界を先に指摘したが、ここでは発想の方向そのものが転ぜられて、自然をそれ自体として認識論的論理的に論究する方向を取らずに、われわれの認識能力の受けとり方の問題、つまり「我々にとってあたかも自然の産物に見える」といったアナロジー論的な省察の方に議論の力点が移っているのは明らかであろう。言い換えると、ここで意味をもっているのは、事態的な自然そのものではなく「我々にとっての自然」＝「内なる自然」（我々の認識能力の遊びにおける自由な感情）の方なのである。

制作的技術者（芸術家）にとっては、素材としての自然そのものではなく、自然の理念の方に十全にして過不足のない實質的意味を有しているわけである。この理念は、上述の通り、決して論理的に規定されるものではなくあくまでアナロジー論的に意味づけられるものである。その意味でここで問題になっているのはアナログカルな「實在性」であるが、

だからといって蓋然的低次の存在規定ではなく、趣味論・芸術論的な文脈においてはこの「(仮定の) 実在性」は十分に自律的積極的な意義を有していると言える。(こうした芸術論の領域は、S. K. ランガー女史の指摘するとおり(註16)、それ自体自律完結した存在様式を有する独自の象徴的意味世界を形成する。例えば、舞踊芸術においては、踊り手の解剖学的な人体が機械的な運動をすることは、何ほどのものでもない。ここで実質的な意味を有しているのは、踊り手の有意義的所作の織りなす韻、リズムや間といったものである。)

したがってカントは、このパラグラフの結びにおいて即事的な自然そのものの特性ではなく、制作する我々の側の事情に専ら意を注いで「自然」の内在的な意義を明確化しようとするのである。

我々は美しい技術の産物における合目的性は、たしかに実際には意図的であるにせよ、意図的でないように見えねばならない、つまり美しい技術は確かにそれを技術(人為)と知っていながらも自然と見なされ得なければならないのである。(KU180)

ここで言われている「自然」は、存在論的な意味よりも実践的制作的な態度における自然＝無作為として捉えられているのは言うまでもないだろう。それは自然的存在としての「規則に従うことはいくら精確であってもよいが」それでも「苦心の跡や流派の形式を伺わせるものであってはならない。」(a. a. o.) のである。

こうした「無作為の作為」とでも呼ぶべきそれ自体矛盾した事態は、常人の計算ずくで狙ってできるものではない。上の議論の方向を押し進めていけば、必然的に「内なる自然」としての天才の問題に帰着する所以である。(ここに至って、静態的趣味論においては予感的なものとして半ば隠蔽され、十全に解き明かされることのなかった自然(美)の本質＝合目的性が、その力動的な実践性において顕在化する場が開けてきたと言っても良いだろう。そもそも趣味論の根幹をなす概念である合目的性は、「実際には意図せずにあたかも意図したかのような符号(偶然の一致)」＝「目的なき合目的性」に他ない。ここで用いられる意図や目的概念は、本来技術的実践的な文脈で言われる目的概念を自然美の場面に転用したものであり、その内実の内に技術－アナロジー論的な規定を含んだ意味合いのものである。したがって逆に言えば、この概念はその成り立ちからいっても本来自然のアナロジーとしての技術論＝芸術論という場面ではじめて十全かつ顕在的に語りうる性質のものなのである。)

第三節 天才論

天才論はカントに先立つ18世紀後半の趣味論において沸騰した主要論題であった（フランスのJ.B デュボス、イギリスのエドワード・ヤング、ドイツではズルツァー、レッシング等）。ここではその詳細は略するが、その骨子はルネッサンス期の技術者が自覚的な意識を持ち始めたことから徐々に自律的な技術としての芸術観が形成されるに即応して、そうした自律的な美的技術を支える内的な能力や才能のあり方も質的な変貌を遂げ、単なる機械的技術に携わるところの能才を遥かに超えた内部能力としての天才（ingenium= 創造的精神の生得の力）概念が形成されていったものと思われる。（この語は、近代的な概念であるが、伝統的な靈感説をも継承する概念内包を有しているということも言えるだろう。註17）

こうした先行する時代気運を受けつつも、独自の芸術論の中核を成すものとして確固たる理論的裏付けを与え、以後のロマン主義の自己反省の基幹理論を形成するものになったのがカントの天才論である。無論カントの天才論は、芸術様式史的に言えば、規範的美意識を前提に据えた古典主義的な立場に留まり、個人的心情の内的流露を旨とするロマン主義的天才概念とは一線を画するものであるが、それでも多くの点で現代でも尾を引いているところの近代的な天才概念の原型を形作るものであったと言える。ただカントの天才に関する議論は、整合的な一貫した見解を成すものというより、議論の発展深化にともなって多様な側面を示しつつ、それ自体力動的に形成されてゆく性質のものであるので、以下、本論においても独自のアナロジー論の立場から、カントの議論の内的必然性に留意しつつ、その展開過程を順次追跡してゆくことにする。

（a）カント天才論の前提（§ 46）

「意図しつつも、あたかも意図しないように」といった前述の美的な制作者側の行為的な内的結構は、「明確な意図の下に制作する」作為性と対極に位置するところの「内的な自然」としての天才の問題へと必然的に行き着くのは、先に述べたとおりである。芸術的作品は、それ自体自然であるかのように見えねばならない、といったアナロジー論的な規定を内包するものであったが、それを制作者の側から見た場合に現実の自然を超えた理念的な自然の本質が問われることになるのである。したがってカントは、同時代の天才概念

をそのまま用語的に踏襲したというより、自らの議論展開に添う形で、明確な理論的規定を欠いた既成の天才概念に始めて理論的実質的な規定を与えたものといってよいだろう。すなわち、天才論を開始する § 46 の冒頭でカントは次のような第一義的な規定をあたえる。

天才は、技術に法則を与える才（天賦の才）である。技術者の生得的創造的な能力としての才は、それ自身自然に属するものである以上、天才とはそれによって自然が技術に規則を与えるところの心的素質（ingenium）である、といってよい。（KU181）

ここで明確に「天才」をそれ自体自然に帰属させているわけだが、ここで言われる自然は無論すでに単なる即事的な自然概念を超えて、制作者の内的な結構における理念＝着想としての自然概念に昇華されている。したがってこの第二の自然は、第一のそれに対してアナロジカルな関係にあるが、興味深い点は、芸術論の脈絡においては、この第二のアナロジカルな自然の方がより第一義的な意味を持っているという事である。例えば、§ 42 「知性的関心について」においてカントは、自然の鳥を即事的に模倣した模型の鳥に対してそれが人工の産物であると知った時点で興ざめする（KU172）といった事例を挙げているが、芸術作品において肝要とされる自然はこうした文字通りのそっくりそのままの自然ではなく、作品の内的な論理において完結した自然、作為性を感じさせないほど自在闊達な妙技として技術者の側にその原因を帰せられるアナロジーとしての自然なのである。後者の場合にはよしそれが人工の産物であると自覚されても興味はいささかも差し引かれないばかりか、むしろその担い手の神業にとうてい後天的な機械的な修練によっては達し得ない常人ばなれした生得的な心的素質（ingenium）＝天才を予想して賛嘆の念を禁じ得ないのである。

概念史的に言えば、前述したとおりルネッサンス期にこうした芸術を支える才としての天才論の先蹤を見ることができるが、伝統的天才論における実践的技術論の立場からのこうした内在化された自然概念は、それだけでは無作為性といった消極的規定の域を出ない。カントは、さらに踏み込んで、独自の立場からそれに「技術に規則を与える才」というより積極的な規定を施すのである。「規則を与える」とは、やや理解しにくい表現であるが、すでにできあがった概念による規則を外的に受け取るのではなく、自ら内発的に規則を創出するということである。伝統的には天才の創造性という側面はすでに指摘されていた（註18）が、なぜカントは、この規則という観点に着眼したのであろうか。カントは、

この規則・創出性とでも言うべき天才の規定（定義）を美しい技術（芸術）そのもの規定から必然的に導出されるとして（KU181）次のように説明する。

どのような技術であれ、規則を前提にする。一個の産物が、苟も技術的産物と呼ばれる以上は、こうした規則を基礎において始めて可能なものと考えられるのである。しかるに美しい技術の概念は、その産物の美についての判断を概念の規定根拠に据える、言い換えるとその産物があり得る仕方についての概念を根底に置くようななんらかの規則から導出することができないのである。それだから美しい技術は、それに従ってその産物が成り立つところの規則を自身では思いつくことができない。それにもかかわらず一個の産物は、先行する規則なしには決して技術と呼ばれないのだとしたら、主観の内なる自然が（そして主観の諸能力の調和によって）、技術に規則を与えなければならないことになる。つまり美しい技術は、天才の産物としてのみ可能なのである。（a. a. o）

すなわちここで言う規則とは、技術の産物を実在化するところの制作的な規則である。（観照的な趣味論の場合には回避し得た）実在性の問題を制作的技術論の立場では主題化せざるえないために、こうした規則についての論考が生じてきたのである。そして芸術の場合もそれが制作的技術である以上、なんらかの規則を前提にしなければならないとカントは言う。ところが制作者が予めその産物を在らしめるところの（概念的）規則を想定するなら、それは機械的技術ということであって美しい技術にはならない。こうしたディレンマ（矛盾的事態）を理論的に克服するためには、それ自体主観の作為的な制作意図ではなく「主観の内なる自然」が「技術に規則を与える」と解するしかないわけである。

このようにカントは、芸術家固有の創造性を規則との関わりで考察するのであるが、これをより芸術の創造の機微に即して言うのならば、芸術家は、己の自発的な創意に従って自在に技術を駆使しつつも、その作品が結果として図らずも合法則的な規範（＝規則）の枠に収まるということになろう。ただ芸術制作にまつわる「意図せずに、おのずと規則に合致する」といった半ば神秘的で超合理的なあり方は、芸術家自身の自覚をも超えた事項（ケマル氏は、こうした性格を「地上的な実在性からの超出を可能にするもの（註19）」と説明する。）なので、「主観の内なる自然（無自覚的な領域）」に帰せようとするわけである。すなわち天才概念は、歴史的生成過程においては「芸術創造における人為を超えた自然性もしくは神性」といった消極的な意味合い以上のものではなかったが、カントは上述の規則性に着眼することによって「自在に構想力を働かせつつも、おのずと意図せず

に規則適合的な結果になる」といったより積極的力動的な内実を引き出したのである。

カントは、上述の説明から天才の特徴を四つ引き出している（KU182, 3）が、それらの要点を一語で纏めるなら（１）創造性、（２）規範性、（３）学習不可能性、（４）芸術固有性である。これらの四つ項目は、それぞれ別個に成り立っているというよりも、先に挙げたカントによる天才の根本規定をその特徴に応じて分析し細部化したものであると行ってよい。すなわち「規則を自ら与える」（規則創出性）ということは、その構想力の自在さに基づく創出性に着眼すれば（１）の「創造性」といった特徴が浮かび上がり、それが「自ずと作品の実在性を成り立たせる規則に適合する結果になる」といった規則の側面から見れば、（２）の規範性ということになる。さらにこうした（１）から（２）へと移行する芸術創造のプロセスは、合理的機械論的な説明を受けつけない形で当の制作者自身にも無自覚な仕方では成されるという観点からは（３）の学習不可能性といった側面が強調されることになるであろう。最後に（４）の天才は芸術に固有であるということは、そもそも天才の上述の根本規定自体が、芸術概念の固有性より導出されたものである以上、当然過ぎるくらい当然であり、いわば同語反復的な確認に過ぎない。

（b）天才論の内実（§ 47）

カントは、§ 47においてこうした天才の諸特徴の相互連関をさらに立ち入って解釈し、実証しようとする。すなわち（１）の創造性は、模倣性に反する概念である（KU183）。「学習することは、模倣することに他ならないから、最大の能力と言えども学識は、学識（受容力）に過ぎず、天才の名に値しない。」（a. a. o）このことから、前述の天才の諸特徴の内（３）「学習不可能性」と（４）「芸術固有性」がただちに導かれることになる。ここには、学問性に呼応する能才と芸術に呼応する天才との間の区別が読み込める。このような区別は時代的なものであり、カント独自のものではないが、これを程度的なものから種別的な相違へと純化させたところにカント天才論の理論的な成果があるのである。

学問においては、もっとも偉大な創始者と苦心の限りを尽くす追従者や学僕との間には程度の差があるだけであるが、こうした創始者と自然が芸術のために天分を与えたものとは、種別的に異なっているのである。（KU184）

しかし、カントの慎重な議論の特徴は、こうした天才と学才との質的な区別は、あくま

で価値相対的な（ニュートラルな）観点からの指摘に留めておき、天才性を特権的に持ち上げるロマン主義以降に隆盛になる「天才主義的」方向には警戒的である点である。✎

「こうしたことが、人類が多大な恩恵を蒙っているところのかの偉大な人たちが芸術に対する才能に関する自然の寵児に比べて貶められるということにはならない。（a. a. o）」むしろ学者的才は、その「不断の進歩」「他者への伝達性」などの点において芸術的天才よりも優れているとさえ主張し（a. a. o）、芸術も学問的な「正則性」（学校的規則）を看過し得ない点を強調する（KU186）。

こうした議論の方向が、天才概念の特徴の内（２）の「規範性の問題」へと行き着くのは自然の流れであろう。（１）と（３）、（４）がそれぞれ天才における構想力の自在さと結びついた特徴として一括しうるのに対して、この（２）は、その対極にある悟性の規則（合法側性）に連動する問題である。そういう意味ではカントの天才論は、大別して創造性と規範性の緊張的調和関係において成立しているといっても良いのである。

ここで問題となる「規則」は、無論天才論固有の意味合いで言われており、学問的な規則性とは異種的なものである。

自然の賜が（美しい技術としての）技術に規則を与えねばならないのだとしたら、この規則は一体どのような類のものであろうか。それはなんらかの定まった仕方で記されて指定の役に立つようなものでは決してない。その場合は美に対する判断は、概念に従って規定されうるものとなるからである。そうではなくこの規則は、実際の制作行為から、つまりその作品から引き出されたものでなければならず、そうした作品をたたき台にして他の人たちが自分自身の才能を吟味検討するための模範として用いるのである。

この模範というのは、そのまま同一の仕方を再現することではなく、それに見習って再創造するという意味での模範である。（KU185）

ここに端的に示されているように、この規則は、芸術作品を現実成立させるための規則ではあるが、制作作業の前にすでに画定していて、制作の仕方を事前に指定する設計図のようなものではなく、制作行為のプロセスそのものに即して自己生成してゆくもので、その作品において現実化（実在化）した姿において始めてわかるものである。したがって、そうした規則に基づく規範性も、学問・科学的な意味での「再現」可能性を持たず、常に個人的資質に即してその都度に「再創造」されてゆく類のものである。

こうした芸術に固有の規則性故に一見それとは対立するように思える芸術創作における

創造性と相互排斥的な関係に陥らず、この両者は相互促進的な調和関係を保てるのである。すなわち、前述したとおり天才による芸術の制作にあつては、構想力の自在さによる創造性が遺憾なく発揮されながらも無意味で無規範的な拡散に解消させずに、意図せずに自ずと規範的な規則性に収まるという合目的なあり方が成り立つわけである。

それは「美の分析論」において考察された趣味論の基本概念である「主観の諸能力（悟性と構想力）の調和」＝「目的なき合目的性」の概念が制作的レベルで発現したものであることが容易に見て取れるだろう（註20）。つまり観照的趣味論においては潜在化していた自然の本質（＝自然の合目的性）が、芸術制作の現場、そして具体的な芸術作品という様相において、より力動的な形で実在性を獲得し、顕在化するわけである。（実際人は、偉大な芸術作品に触れた時、そこに合理的機械的には説明不能なアナログカルな意味での創造主的な業（神業）を見て、一個の芸術家に顕現する精妙で不可思議な自然の合法側性のようなものに震撼し、賛嘆の念を惜しまない。それはいわば「地上的な実在性」（ケマル氏）を超えた別種の世界（可想的世界）の実在性を垣間見せる瞬間なのである。）

（c）天才論の展開（§48）

一 趣味と天才の関係一

上述の議論の方向性を押し進めると必然的に趣味と天才の関係そのものに理論的反省が加えられることになるのは道理であろう。

カントは、「美しい対象をそれとして判定することは、趣味であり、美しい対象を産出するには天才が必要である。」（KU187）と言う。このように趣味と天才は、同一の「美しい対象」を有するが、前者はそれを観照＝判定という静態的な立場から後者は産出する制作的立場からそれぞれ捉えたものである。

その意味で天才と趣味は、ガダマーが指摘するように「原則として共通の基盤に立っている」（註21）が、しかしこの両者の間には、「同じ対象の視点の相違」として単純に重ね合わせることでできない重要な間隙もあることは看過しえない。すなわちすでに本論において何度か考察してきたように実在性の問題を巡ってこの両者は、根本的に相容れない立場にあるのである。カントは、それぞれの固有の適応領域として趣味を自然美に、天才を芸術美に対応させ（「自然美を判定するためには、趣味のみが必要であるが、芸術を可能にするには天才も必要」（a.a.o）だからである。）、「自然美と芸術美の相違を明確にする」（a.a.o）ことによって、この問題に切り込もうとする。

自然美は、美しいものであって、芸術美は、あるものの美しい表出である。

自然美を自然美として判定するためには予めその対象がどのようなものであるかについての概念を必要としない、つまり実質的合目的性（目的）を知る必要がなく、ただその単なる形式だけが、それ自体として目的に対する知識ぬきに判定において快いのである。しかし対象が技術（芸術）の産物として与えられ、そうしたものとして美であるとされるのならば、技術は常に原因において（またその因果性において）目的を前提にしているのだから、そのものがそもそも何であるはずかの概念が根底に置かれなければならない。（KU188）

この箇所からは実在性を巡る二つの論点を汲み取ることができる。まず、第一に芸術論においてはその性質上必然的にその制作の対象の実在性を問題にせざるを得ないのに対して、純粋な趣味論の領域においては、対象の実在に関する関心そのものが欠落しているから、趣味論と●芸術論との間には単純な平行関係は成り立たないということである。しかし趣味論は、カントの美論の原則を成すものであり、その裏打ちなしには芸術論もその理論的自律性を保てない。そこで趣味論から芸術論への移行を媒介する領域として観照的な趣味論の枠内で実在性の課題を扱う関心論、とりわけ自然美に対する知的な関心が重要な意味を持つのである。しかしこのことは、すでに述べた。

さらに第二の論点は、第一の論点（関心論の理論的成果）を踏まえて、自然美と芸術美における実在性を相互に比較検討したときに浮かび上がってくる質的な差異である。自然美における実在性は、自然そのままの即事的な直接的な実在性であるが、芸術美においては、自然を間接的に制作者の視点によって再表出したもので、その実在の根底には概念が置かれている。ここで概念というのは、無論創作上の概念（作品の基本構想のようなもの）である。したがって、芸術制作で求められる実在性は、即時的な自然に対しては、二次的虚構的な（アナログカル）な仕方で意味づけられるものである。

第一次的な自然に対する芸術作品のこうした乖離は、決してその二次性虚構性故に軽視されるべきものでなく、むしろ芸術における美のあり方そのものを即事的な自然から脱却させ、理念的なものへと昇華させるのである。

芸術の利点は、まさに自然においては醜く、嫌悪を催すものでも美しいものとして描写する点にある。憤怒の激情、疾病、戦争の惨禍といったのものは、凄惨なるものとし

いて非常に美しく描写されうるし、絵画においてはむしろ格好の題材である。ただある種の醜さだけは、どうしてもなくこれを自然そのままに描けば、必ずあらゆるエステーティシユな快、つまり芸術美を損なわずにはいられない—つまり嘔吐を催させる醜さがそれである。というのも、この変わり種の単なる構想力に基づくところの感覚は、いわばそこから精一杯逃れようとしてもその享受を無理矢理強制してくるよう感ぜられるものである、そこで我々の手なる対象の表象は、対象そのものの自然と我々の感覚上ですらもはや区別が付かなくなり、そうした表象はする場合美とは見なされなくなるのである。彫刻術においても、その産物において技術は自然とほとんど取り違われるから、醜い対象の直接的表象はその創作から外されるのであるが、その代わりに例えば死は（美しい守護天使の姿で）また闘争心は（軍神マルスにおいて）寓意や我々が気に入るような持物（attribute）によって、従って単なるエステーティシユな判断力ではなく間接的に理性の解釈を介して表現することを許容するのである。（KU189, 190）

このような洞察を深化させると、芸術の理念的（本論の立場では、高次のアナロジー的）性格そのものを主題化することになる。天才論がその展開の核心部においてアナロジー論的省察（「第二の自然」の本質究明）に結実する所以である。

（d）天才論の核心（§ 49）

—エステーティシユな理念について—

前節で考察したように、芸術制作が観照的な趣味と一線を画す論点は、その実在化の契機を内包した制作意図（構想）を前提にすることであつた。こうした制作上の基本理念がなければ、それはそもそも芸術制作の名に値せず、単なる偶然の産物ということになろう。しかし、また同時にこうした制作理念は、決して機械的技術におけるようにその意図的に予め制作の仕方を指定する概念ではなく、自ずと芸術制作上のプロセスとともに自己生成してゆくもので、したがって当の芸術家自身にしてもそうした理念が現実化（実在化）してゆく機構を概念的に把握をすることができず、それ自体天才（内なる自然）としか言いようのないエステーティシユな直観（靈感）に突き動かされて作品を創造してゆくのである。

カントは、§ 49「天才を形成する心的能力について」において、こうした制作上の理念を「エステーティシユな理念」と呼んで、知性的な理性理念と質的に区別している。

（カントはこのパラグラフの冒頭において天才的な靈感を「精神」（Geist）という語で言い表し（註22）、「趣味に関しては非の打ち所のない」（KU167）が「精神が込められていない」（a. a. o）もろもろの対象（詩、物語り、婦人など）と対比しているが、この「精神は、エステーティシュな意味合いで言うときは、心内において生気を与える（belebend）原理である。（a. a. o）」カントは、こうした精神＝天才性としての原理を「エステーティシュな理念を表示する能力に他ならない」としているのである。）

このエステーティシュな理念は、また同時に「構想力の表象」（KU168）である。そして、カントは芸術制作において働く構想力の独自の力動的なあり方を次のように極めて印象的に描写するのである。

構想力（生産的認識能力としての）は、現実の自然が構想力に付与するところの素材からいわば第二の自然を創造することにおいて絶大な力を発揮する。我々にとって経験があまりに日常ありふれたものになると、この構想力を働かせて楽しみ、確かにアナロジーの法則に従ってではあるが、また同時に理性のさらなる高みに存する諸原理にも従いつつ、こうした経験を造り替えたりもするのである。一中略一、その際、我々は連想の法則（構想力の経験的使用に付属するところの）から解放されて自由な感じを覚えるのである。確かにわれわれは、この連想の法則に従って自然から素材を借り受けるのであるが、しかしまたこの素材を、なにか全く別のもの、すなわち自然を超えるものに仕立て直すことができるのである。（a. a. o）

ここで即事的自然から脱却し、「第二の自然」を再創造してゆく際に働く芸術固有の構想力のあり方が端的に示されている。その際に注目すべき点は、構想力の働きが二重化していることである。

一つは、「構想力の経験的使用に属する」「連想の法則」（アナロジーの法則）である。『純粹理性批判』では、この「連想の法則」を「再生的構想力による綜合が従うところの経験的な法則」（KrV, B152）と説明している。要するに「夏至になると作物が生い茂る」（A101）といった経験的知見から前者から後者を連想する法則の類を言うのであるが、ここでは現実の自然と芸術作品との間に成り立つ経験的なアナロジーの法則性のことを指している。例えば、絵画に描かれた樹木が、その経験的類似性によって現実の樹木を見るものに連想させるあり方のことである。この経験的なアナロジーの働きは、自然の模倣再現としての古典的なミメシス理論の近代的表現であるといつてよいだろう。

しかし、単に自然を模倣するだけであれば、芸術作品としての自律性は全くない。「われわれは、この連想の法則に従って自然から素材を借り受けるが、しかしまたこの素材をなにか全く別のもの、すなわ自然を超えるものに仕立て直すことができるのである。」その際に働くのが構想力の「超越論的生産的機能」である。それは経験的なアナロジーの法則だけではなく、「同時に理性のさらなる高みに存する諸原理にも従う」のである。

こうした記述は、芸術制作における構想力の上昇が、一見するとアナロジーの法則を超えて一挙に理性原理にまで至るように思えるが、そうではない。前述したとおり、こうした構想力の表象をカントは、エステティシユな理念と呼んでいるが、「その理由は、第一にはすくなくともこの表象が、経験を超えて存在するものに至ろうと努め、従って理性概念（知性理念）の表示に接近しようとするからであり、また第二により主たる理由として内的な直観としてのこれらの表象には、どのような概念も適合しないからである。」

（KU193, 4）すなわち、こうした構想力の表象にしても理性理念そのものを直接的に表すことはできず、（アナログカルな関係において）接近しうだけである。ここではアナロジーの働きそのものが破棄されるのではなく、経験的なものから超経験的なものへと質的転換し、上昇（高次化）しているのである。

芸術制作において働くアナロジーの法則が経験的な次元にのみ留まっているのであれば、その作品は常に現実の自然に下位従属することによってのみ意味を持つことになる。こうした高次のアナロジーが作動することによって、即事的な自然から離脱して芸術固有の自律的な領域を形成し得るのである。（例えば、一枚の絵画において描かれた「農夫の靴」

（ゴッホ作）の場合は、その描かれた靴の表象は、経験的には実際の靴と見た目の共通性からアナログカルな関係に立つが、同様により高次のアナロジーは、大地に根ざした生活者の堅牢さや質朴さ、あるいは崇高さといった理念との間にも成り立つのである。後者においては、描かれた靴の表象が醸し出す一種名状し難い雰囲気において、なにか「堅牢さ、素朴さ、崇高さ」といった超経験的な理念とのアナロジーによってしか捉え難い自律的な絵画世界が成立しているということなのである。こうしたアナロジーの高次化の契機においてほかには、芸術制作は単なる自然模倣の域を出られないず、また逆に芸術がそうした模倣以上のもの（＝エステティシユな理念）を表現する場合には、間違いなく理性理念との高次のアナロジーに基づく自己完結した象徴的な世界を形成していることになる。その意味でアナロジーの高次化は、芸術の自律性の条件となっているのである。）

まさにこうした芸術創作に固有の高次の自律的なアナロジー作用によって、「詩人は、目に見えぬ実在の理性理念、例えば、天上の聖者の住む国（天国）、地獄界、永遠、創造

なども敢えて感性化しようとするのであり、また現実の経験において実際に実例が見出されるもの、例えば死、嫉妬、あらゆる悪徳、さらには愛、名誉などといったものも経験の制限をも超えて、自然においては実際には存在しないような完璧さで感性化しようとするのである。（KU194）」（註23）

＊

カントは、「エステティシユな持物」（属性＝アトリビュート、以下美学上の用語性を強調して単に持物とのみ記す）という用語を用いて、そうした芸術固有の表現世界におけるアナロジー論的連関性をさらに周到に掘り下げてゆく。

与えられた概念そのものの表示をなすのではないが、構想力の二次表象としてこの概念と連関する結果やこの概念と他の概念との類縁性を表現する形式をある種の対象の、つまりその概念が理性理念であるためにそれに対する適切な表現があり得ない対象の（エステティシユな）持物と呼ぶ。雷光をその爪に捉えるジュピターの鷲は、勢威盛んな天帝の持物であり、孔雀は、絢爛たる天妃の持物である。こうしたエステティシユな持物が表しているのは、論理的な持物とは異なり、創造の崇高さや威厳といった概念の内に含まれているものではなく、何か別のものなのであるが、それを契機に構想力は言葉によって規定された概念が表現する以上のものを彷彿とさせる多くの類似諸表象へと広がってゆくのである。

ここでカントは、論理的な持物が概念的・一義的に意味を限定してゆくのに対してエステティシユな持物（註24）によって類似する一連の象徴的系列を連想する仕組みを捉えている。例えば、ジュピターの鷲は、単に崇高の概念に限定されてその単なる代用物＝記号（言葉）として作用するのではない。むしろそのような言語的な指示記号と指示対象との論理的な一対一対応性を断ち切って、鷲という持物が与える多様で相互にアナログカルに連関する感性的諸特徴＝述語表現（猛々しさ、王者然としての威風、炯々として射る鋭いまなざし、天空を自在に雄飛する悠然さなど）を一連の象徴的意味世界として提示するのである。概念的・論理的な立場から言えば、このような多様な象徴的意味作用は、理解のための補助作用といった二次的な役割以上のものを持たず、それを欠いたとしても（概念把握という観点では）さして問題はない。しかし、芸術論、つまり自律的なアナロジー論の

立場では、こうした脱概念的な象徴作用のほうが第一義的で「構成的な」な意義を有するのである。そこで構成される自律的有意義の場所性（「第二の自然」としての固有領域）こそ芸術固有の実在性＝作品に他ならない。それに対してエステーティシユな理念は、こうした芸術作品を成り立たせる主導的テーマと言って良いだろう。

ところで、この「持物という名称は、通常は絵画と彫刻という二芸術においてのみ用いられる（a. a. o）」が、カントはこの用語を芸術一般、とりわけ詩と修辞といった言語芸術にも拡張して適用する。確かにこうした拡張的な使用法は、この語の本来の美学的な用法からは逸脱するものであるが、前述の通りこの語に本来内包された象徴的アナロジー論的な解釈の可能性に着眼するならば、むしろこのエステーティシユな持物を巡る考察こそ、天才論・芸術論の中核を成すものといつてさしつかえあるまい。

具体的には以下に挙げるフリードリッヒ大王の詩をカントは分析しているのだが、その際修辞理論に言うところの隠喩の働きをエステーティシユな持物として捉え直している。

朕をして不平もなく悔いることもなくこの世を去らしめよ
今まさに背にする人の世を諸々の善事に溢れるままに残しつつ
太陽は、一日の歩みを終えて、
なお穏やかな光を周りに投げかける
大気の内の一閃放たれた見納めの残光は、
願わくば残された民草の安寧をと最期に漏らしたその吐息（KU196）

すなわち「大王はいまわの際に世界市民的心意という理性理念に一種の持物によって生気を与えている」とカントは解する。ここで持物とされるのは、太陽の没する際の名残の光の描写のことであるが、この太陽の残光の比喩（持物）は、単に大王の世界市民的理念の修辞的な形容に留まることなく、それ自体で自律したイメージの系列を開示し、この詩そのものを豊饒な情調に染め上げている。すなわち、時の推移によって微妙にその情調を転じてゆく、この日没の光景という持物によって喚起されるのは、過去の栄光の余韻、一抹の寂寥感の伴った悽愴美、しかし、えも言えぬ奥深い色調に満たされる浄福の予感、そうした充足感に浸りながら、残してゆくものの安寧を願う深い息づかい、といった一連のイメージ群＝「それらに対していかなる表現も見出されない一群の感覚や二次表象（a. a. o）」なのである。（それらはカントが満腔の共感を寄せる大王の末期の時の心象であると同時に荘厳な自然美の写生でもある。やや余談めくが恐らくはカントは、自らの世界理

念の理想を投影したこの啓蒙君主の生涯の事跡と太陽の一日の歩みが二重映しのイメージとして渾然一体となり一個の詩的作品の内に結晶しているのを感じたのではないだろうか。そう言う意味でカントが天才論の核心部にこの詩を挿入したのは単なる理論的な意図を超えた並々ならぬ思い入れを感じさせる。）

そこで扱われる様々な実在の表象（大気、太陽、光など）は、その本来の概念規定を脱して、構想力の自在な創意に応じて持物としての象徴的な意味作用を縦横に繰り広げる。それらが互いにエスティーティシュな類縁性によってアナロジカルに連鎖し、生の自然を超出した第二の自然とでも言うべき場を形成するのである。こうした一連のアナロジーの連鎖による意味領域こそ詩芸術固有の「実在性」（「第二の自然」）を成すものである。

天才の技術のとして芸術は、まさに芸術上の構想（エスティーティシュな理念）を具体的な芸術作品として現実化（実在化）する制作的技術である。観照的趣味における認識能力（構想力と悟性）の合目的な調和が、天才においてはその力動的実践性において実現されるわけである。趣味論に比して天才論においてはその創造的特徴性より、とりわけ構想力の創意が自在に発揮される点が、強調される。その際悟性の働きは、概念的に規定性の拘束から脱して構想力の自在さをゆるす無規定的な思考作用、すなわちアナロジー的悟性（~~註196「論理的属性」の箇所を参照~~）となる。したがって上述のとおりエスティーティシュな持物を機縁にして構想力を働かせ次々にアナロジカルに連関する二次表象（イメージ）を連鎖的に繰り広げてゆくのである。（そこに芸術固有の場が形成されるわけであるが、そうした場を一種の実在領域と見なしうるか否かは論者によっては異論もあろうし、実際大変微妙な論点ではある。そうした芸術的営為を突き放して観察する醒めた理論家の立場からは、それは非存在としての虚構にすぎない。また本論のように制作する現場そのものに視点を据える行為論的な立場においては、通常の実在概念は有効性を失って、そうした視点そのものと芸術表象との連関関係のみがそのその存在意義を保証するものとなるから、それは有に実在性の名に値するものになる。俗に言う「芸術のリアリティー」といった言い回しは、そうした行為論的な視点を暗黙の前提にしているのである。前者に関しては実際我々は芝居や小説、映画などの物語り作品を観照する際、それが「虚構」として非現実なものであることを心のどこかで意識する醒めた意識が残っているものである。たいていの芸術論はこのレベルでの意識において構想されたものである。一方、作品世界の登場人物と喜怒哀楽をともにしている瞬間は、これが虚構世界であるという意識がほとんどなくなって、いわゆる陶醉状態になることがままにしてある。そのような迫真の芝居や映画を観照した熱い高揚のあとには、しばしわれわれは日常の現実との間の齟齬を来とし、

「なんだか長い夢を見た気がする」といった感想を漏らしたりするのもそのためであるが、ではこうした陶醉の状態を理論的に反省したり記述しようとするとは絶望的な困難に襲われる。酔った状態を醒めた意識で捉える行為自体が、論理的な背理だからである。したがって作品の高揚や感動を伝達しようとするならば、上質の芸術批評やエッセイにおけるように酔い（構想力）と醒め（悟性）の微妙な緊張と調和の中で一定の批評的な沈静を保ちつつ、新たに同種の芸術的感興を自ら創出して追体験するより他にないのである。そうした再創造の機縁に接してかろうじて原作の興味が間接的に人に伝わるわけである。したがって、その伝達の仕方はそれ自体、論理的ではなく、アナログカルである。感情に溺れすぎたものや理論に走り過ぎた批評は、かつて作品の興を削ぐものである。まさにカントが美しい学問は背理で、美しい批評や技術があるだけであると力説する所以である。こうした同種の困難は、言うまでもなく意識（作為）と無意識（無作為）の微妙な境界に立つ天才論にもつきまとっている。）

（e）天才論の限界 （§ 50）

一芸術作品における趣味と天才の兼ね合い一

以上考察してきたように天才論の核心は、悟性と合目的に調和してた構想力の自在さが制作レベルで発現することによって単なる概念的な機械的な所産（文字）に生氣（精神）を注ぎ、その生成プロセスを通じて自律的なアナロジーの領域が形成してゆくことであった。それは趣味論に内在していた認識能力の調和（合目的性の概念）の実践的顕現と見なすことができるが、その行為論的能動性においてはエスティーティシュな理念を表現する構想力の自由といった側面が第一義的に強調される。そのためその創造性は、通常の規則には収まらず独自の規範を自己生成するので通常の良識や良き趣味の立場からは、規範の逸脱や破壊と取られがちである。「天才の作品に奇形的なものがつきものとして残ってしまうのにはしかたのない理由があって、こうした奇形的なものを除去してしまえば、その持ち前の理念（表現意図）を中身の薄いものにしてしまうからである。しかし修行の徒がこうした奇形的なものまでひっくるめて天才の作品を残らず模倣してしまえば、それは模倣にあらずして猿まねになってしまう。（KU201）」そこでカントは、「そうした奇形はそれ自体としては誤りなのだから」、健全な趣味の徒が避けるものとし、天才にのみ「誤りをおかすいわば特権を有する」ことを認めるのである。「失敗を恐れてこわごとと身構えることで天才精神の他の追随を許さぬ自在闊達さが損なわれないようにするために

ある。(a. a. o)」

だが、カントはこうした天才の脱規範的な奔放さを手放しで称揚することは、ややもすると一つの天才信仰に陥る危険性をも察知する。つまり(天才の名に値する)「規範的となる才を持ち合わせてもいないのにみずからを他の模倣者と異なることを誇示せんと奇を衒う傾向(a. a. a)」を助長する危険である。これは単に芸術の美名のもとに天才気取りの無頼放蕩ぶりをひけらかしてに過ぎないのだが、上述の天才の特権化が惰性化して一種の信仰(天才主義)にまで至ると健全な良識人(趣味人)の側からの正当な批判も天才性への凡庸な無理解ということで一蹴されてしまい、こうした傾向に歯止めがなくなること

をカントは、恐らく理論的なのというより人間学的な洞察(註25)によって懸念したものと思われる。

こうした天才の持っている脱規範的の創造性に議論の強調点が置かれることによって、天才論を今一度趣味論の持つ調和的な性格との兼ね合いにおいて再吟味してゆく必要が生じるのである。すなわち天才論の末尾を飾る§50において、カントは天才と趣味の相互関係を構想力と判断力とのそれに対応させた上で両者の関係を次のように述べる。

趣味は判断力一般と同様に天才を教育(というか訓育)し、天才の翼をよく切りつめて穏当なものにしたり、洗練されたものにする。それと同時に天才が合目的的なものであるようにそれが繰り広げられる進路や限度に指針を与え、また横溢する諸思念に明晰と秩序を与えることによって諸理念をしかと捉え、万人から止むことのない、どこでも通用するような賛同をとりつけ、また他の人々による継承やさらに進展する文化にも適ったものとするのである。(KU203)

確かに天才を趣味において統制しようとするこうした議論は、純理論的に考えれば、天才の自律的な性格を否定する観点であり、議論上一步後退した印象を与えかねない。そもそも天才とは、独創的であるだけでなく、同時に規範的であるとの規定がなされていたはずだからである。ガダマーが「趣味と天才は原則として同一の基盤に立つものである。

(註26)」指摘したように、本論においても、すでに天才論を趣味論の実践的展開形態として趣味の特性と天才のそれとの同質性を強調してきたが、しかし他方上述の通り天才には構想力を自在に羽ばたかせることによってエステーティシユの理念を積極的に提示するという側面を強くもち、その限りで何より認識能力相互の調和を旨とする趣味との立場上の懸隔が生じ、そこでカントは芸術作品における両者の間の兼ね合いといった問題を論

ぜざるをえなかったものと考えられる。

問題は、むしろ本来共通の基盤に立つ筈の趣味と天才の間にどうしてこのような懸隔が生ずるに至ったかということである。本論の立場から言えば、そこには趣味と天才の間に平行論が成立するためには、どうしても両者の間に（知的）関心論が媒介されなければならないといった事情が絡んでいるように思われる。厳密に言えば、天才論は純粋な趣味論ではなく、関心論に裏打ちされた趣味論の実践的展開形態なのである。（無関心性を美の第一義的性格とする）純粋な趣味論の立場からすれば、関心論（自然美の問題）を積極的に論ずること自体が補足説明以上の意義を持たず、やや迂遠な議論の後退といった観を否めない。

だが、自然の根底に何か名状し難い（神聖性を伴った）理念を感得するという心性は、美の根本規定と実は本質的な意味で直接結びついている（「自然美のみが直接的関心を引き起こす(KU151)」）ので、知的関心論は、議論の後退や単なる補論ではなく、むしろ形式的な美論の内実の深化と考えるべきであろう。自然の内なる本質（合目的性の理念）は、しかしそれ自体としては観照的趣味論の枠内では「常に背後的に秘匿されたもの」といった潜在的なレベルに留まり、それを実践的顕在的な場にもたらすには必然的に制作的な技術（芸術）論に踏み込まずにはいられなかったのである。すなわち外的な自然のあり方（理念）を「内なる自然」＝天才の問題として内在化し昇華することである。そこに現実の自然とアナロジカルな関係にありつつも、それ自体自律した「第二に自然」とでも言うべき領域を成立し、（観照の対象としての外界における）自然美の理念は、（芸術家が制作構想として掲げる）エスTEEティシュな理念として内在化・昇華されることになるのである。したがって、天才は、調和的な自然から脱却して、エスTEEティシュな理念のもとそれ自体自律した象徴的な創造作用を第一義とするのである。

そこで別の観点に立つならば、カントの芸術論は、徐々に直接的な自然から脱却してゆく、自律的なアナロジーの領域を形成してゆく生成プロセスとしても捉えられる。カントの天才論がエスTEEティシュな理念の顕現の度合に応じて芸術を段階的に分類してゆく芸術ジャンル論へと必然的に展開してゆく所以である。

第四節 芸術ジャンル論

カントは、芸術論・天才論においては、芸術を一般的な形態においてのみ論じてきた。カントにおいてなにより重要なことは、美を超越論的哲学の論題に載せるための普遍的条

件を探ることであった。そのため芸術の問題を論ずる際にも、個々の芸術現象に拘泥するよりも、むしろ芸術を美の実践的な表現形態として一般的な仕方では論ずることの方に議論の力点が置かれたのは当然のことである。

しかし、実際には芸術は容易に一般化しえないような多様性があり、その表現手段に応じて各種の相互に調停し難い個別領域が成立していることもまた否定し難い事実であろう。美を観照的な立場で論ずる趣味論の場合は、美の多様な現象形態に捕らわれず普遍的な論究に終始すればことはすんだのだが、その本性上個別的な現実の場において美の本質（エステーティシユな理念）を実在化しなければならない芸術の領域においては、普遍的な条件を探ることと同時にその実在化の方法や形態に応じて個別的な論究（芸術ジャンル論）を試みることは、半ば不可避的な要請であろう。

さらにカントが芸術論の終局において一見本筋の議論からすると細部に拘泥しすぎて迂遠とも見える芸術の個別的問題を主題化した理由は、そうした芸術固有の特性によるものだけではない。むしろそうした避けがたい芸術領域の多様さにあつて一貫する芸術固有の統一性を見出して、芸術の個々のジャンルへの分化が決して恣意的なものではなく、自己の芸術論の必然的展開であることを明示し、芸術における多様性と統一性を総合することにあつたと思われる。（もしこうした統一性が全く見込まれないということになれば、カントのこれまでの芸術に関する原理的考察は、個別レベルでは適応されないということになり、芸術論における理論と実践の間に乖離が生じて、議論としては著しく片手落ちのものとなるだろう。）

したがってカントにとっては、何よりこうした（芸術各ジャンルに通底する一貫した筋道を示すという）意図を実行することが先決であつて、分類学的な周到厳密性や唯一性にはそれほどこだわらない。「読者は、この論述がそもそも芸術を一個の原理に立って結合するという一つの試論に過ぎないのであつて、その原理がここではたまたま（言語のアナロジーに従つて）エステーティシユな理念を表現するということになっているだけだと考えて、それがこの原理から決定的な仕方では導出されたものとは見なさないようにしていただきたい。（KU211）」（註27）。以下こうした基本前提に基づいて、カントの芸術分類法を再検討してみたい。

（a）芸術分類論 （§51）

カントが芸術を分類する一つの試案として採用したのが、人間の代表的な表現構造であ

る「語りにおける表現手段とのアナロジー」に着眼する分類法である。こうしたアナロジーによる方法は、「美がエステーティシユな理念の表現である」と見なす天才論核心部の理論的成果を踏まえたものである。また天才論・芸術論の力動性を単なる自然美の模倣としての経験的アナロジーから高次の理念的なものを表出する自律的なアナロジーへの上昇過程として捉える本論独自の立場から言っても、こうした分類法は理に適ったものであるように思われる。

というのは、すでに考察したとおり天才による芸術制作は、即時的な自然からの独立性を表すと同時に（超感性的な）理性理念との高次のアナロジー関係を含意するものであり、そうした理念そのものを表現する場合の最も典型的なスタイルこそ語りのそれに他ならないのであるならば、芸術上の個々の表現形態と語りにおける表現手段との間にも同様のアナロジーが成り立つと考えるのはもっとも自然な議論の筋道であるからである。身体論的な隠喩を用いるならば、それは語りの身体性の延長性上に拡張された芸術的身体性を想定する考えかたである。（例えば、練達の彫刻家にとっての鑿は比喩的に第二の手と言えるなど）

カントは、こうした分類法の基本構想に則り、まず語りにおける表現手段を、1) 言語、2) 身振り、3) 語調の三種に分類する。実際に我々が自らの身体のみを用いてひとに何かを伝達しようとする場合を想定してみれば、この三種の表現手段のどれかに訴えざるを得ないことに容易に思い至るであろう。まず、口頭で表現する発話の場合は1) と3) であるが、そのうち言語の記号性に訴える場合は、前者であり、発話の調子や抑揚に思いを託す場合は、後者である。そして口頭以外の身体表現は、すべて広義の身振り＝ジェスチャーに包摂することができよう。

これに対して強いて手話などの例外も指摘できないこともないが、厳密に言えば、手話は身振りの情意に支えられつつも人間の身体そのものを言語記号として二次的に使用するものであり、自然な身体性というより、人為的な操作が絡んでおり舞踊などと同様芸術的な身体性と言ってさしつかえない。（ついでに言えばこうしたカントの芸術の分類構想は、芸術の（憶測的）起源論（註28）としても応用可能である。原始的な発話がやがて神話的に象徴性を帯びるようになって詩の原型となり、そうしたものは同時に独特の節がついてやがて素朴な歌謡となり、動物の所在や狩りの成功を祈念する身体的な形態模写が、発展して動物を模した壁画などに結びつくなど考えるのは論理的ではないにせよ一つの可能な試案ぐらいにはなるかもしれない。すくなくとも言えることは、こうした芸術発生的な場面をとえ憶測的にせよ想定してみれば、芸術を精緻を究めた抽象的理論において

原理的に抽出された分類法（註29）よりも、一見素朴に過ぎるカントの身体モデルに即した分類法の法がより自然であり、芸術現象の実情にも適っているということが比較的理解しやすいということである。芸術は表現対象からすれば、理念的で普遍的考察に馴染みやすいが、表現手段からすれば、人間の身体性の個別条件に拘束されていることが明らかである。そして芸術の個々のジャンルも表現する理念が同じでもその手段が違えば、それとして判別しうるからである。）

こうした三分類法に応じてカントは、芸術を次のように分類する。

- | | |
|--------------|---------------------------|
| 1) 言語芸術 | 詩芸術
雄弁術 |
| 2) 造形芸術 | 絵画 ー（庭園術）
彫塑術ー彫刻
建築 |
| 3) 諸感覚の戯れの芸術 | 音楽
色彩芸術 |

カントは、こうした三分法のみならず、その下位分類においてもできる限り、その基準を（エステーティシユな意味合いで）原理的に説明しようとする。カントは、この各の芸術ジャンルに固有の性格に対して興味深い考察を加えているが、ここではそうした議論の細部にあまり立ち入らずに本論の課題（自律的なアナロジーの個別的展開相の踏査）にとって必要な限りで、テキストの論述を検討してみたい。

まず1)の言語芸術だが、それは詩芸術と雄弁術に分けられる。両者は、言語芸術における二者択一の内のそれぞれの一方を成す対照関係にある。「雄弁術は、悟性の仕事をあたかも構想力の自由な遊びであるかのように進め、詩は構想力の仕事をあたかも悟性の仕事であるかのように遂行する。（KU205）」つまり前者は、構想力のアナロジーとしての悟性の仕事であり、後者は、悟性のアナロジーとしての構想力の仕事ということになる。つまりこの両者ともにアナロジーの働きを根底においている点で共通するが、その力点が異なっているのである。

「雄弁家は（本来悟性的論理的な）仕事を標榜しつつ、あたかも諸理念との遊びのように営んで、聞き手を楽しませる。（a. a. o、括弧内筆者）」そこでは悟性的論理的な意図があくまで第一義的で、構想力はその二次的な補助手段に過ぎない。雄弁術においてはア

ナロジーは、悟性的な外在的な理念に奉仕するため、他律的である。（そこでは論理的な真理性を生彩な事例やたとえ話、レトリックなどを駆使して、豊かに色づけし、より説得的なものにするのが本来の任務であるが、こうした方向が真理性を離れてそれだけが自律性を持つようになるとかえって詐術＝詭弁術に堕することになる。したがって雄弁術は、むしろその二次性にその存在意義があるとも言える。まさにカントがこの術に多少の不信感を抱いて、あまり高い価値を認めなかった所以である（KU217, Anmerkung）。また近代の自律性を主眼とする芸術観においては、芸術のジャンルとしての雄弁術を認めていないのもまた同様な理由に依ろう。）

それに対して真に自律的なアナロジーが作動するのは、後者の詩の場合である。「詩人の掲げる仕事は、諸理念との興味ある遊びだけであるが、悟性からしてみれば、詩人があたかも悟性の仕事を行う意図を持っていったかのような結果になるのである。（a. a. o）」この場合は、アナロジーは、その外部に自らが奉仕する論理的な真理性などは持たず、その自律的作動性そのものが第一義となる。その結果、かえって超感性的な理性理念に対するアナロジカルな関係を含意することになり、換言すれば、エスTEEティシュな理念を表現することになるのである。すなわち、それは天才論の核心部において考察と変わるものではない。（後述するとおり、このことがカントの詩の優位の立場に繋がることは、当然のことであるが、近代的な芸術論の立場から言えば、他の神聖な目的から解放されて、自らの作動性そのものを目的化する詩の立場は、詩の自己聖化と言ってもよいだろう。カントに続くロマン主義は、このことを明確に自覚することによって、詩を一種の宗教性の位格にまで高めた。すなわち神聖性の内在化＝内面への沈潜の立場であるが、カントにあっては、こうした内在化の理論とともに神聖性への超越の契機も十分に有効性を失っていない。アナロジーは自律化するとともに理念的な方向へと超越してゆくのである。こうした方向が象徴論を必然的に準備することになる。）

次に2)の造形芸術である。これが、身体的身振りの延長としてある種の拡張された身体性として捉えられることは、すでに述べた。1)の言語芸術が、感覚的に確かめられる実在的な場を持たないのに比べて、身体－感覚的な場において芸術家の制作構想を実現してゆく点にその顕著な特徴がある。「造形芸術は、感官直観において（言葉によって喚起された単なる構想力の表象によるのではなく）単なる理念を表現する芸術であるが、それは感官・真理の芸術か、感官・仮象の芸術であるかどうかである（KU177）」、「これらの両者の根底には、構想力においてともにエスTEEティシュな理念（Archeotypen = 原型）が存する」が、そうした理念を表現するところの形態がこの両者において

異なるのである。

「感官・真理の芸術」とは、「その形態が（実際に対象が存在する姿のままに）立体的延長を伴って与えられる（KU207）」ものである。（つまり感官に対する現象が、そのまま現実の实在性と合致するために「感官・真理の芸術」と呼ばれるわけであろう）これは「彫塑（形を形成する）芸術」に他ならないが、さらに建築と彫刻に分かれる。（そのうち建築は、実際的用途を持つため、「エステティシユな理念もこの用途に限定される」ため、他律的な側面がある。それに対して「観照のためだけに作られ、それ自体として快い」彫刻は、はるかに自律的である。したがって彫刻の建築に対する関係は、詩芸術が雄弁術に対するのと等しいものと言えよう。）

「感官・仮象の芸術」とは、「その形態が、我々の眼に映る仕方（平面に映った外観に応じて）与える」ものですなわち絵画にほかならない。ここでは感官に映った姿（平面）と現実（立体）の間に乖離があり、そのため「感官・仮象」という用語で捉えられている。「絵画芸術は、感官・仮象をエステティシユな理念に結びつけて表現する芸術である。（KU208）」（さらにカントは、感官・仮象の芸術に絵画と並んで造園術も入れているが、ここでは議論がやや煩瑣に過ぎるため省略する。）

アナロジー論的に言えば、前者の感官・真理の芸術は、現実の対象と表現形態が極めて直接的で、接近した関係にあるために経験的なアナロジーの意味合いが極めて強くなる。（そこで既述のとおり、より高次の象徴表現としてエステティシユな理念を表す際には、にエステティシユな持物を媒介する必要がままにして生じたわけである。）それに対して絵画の場合も経験的な色彩は、まだまだ強くあるが、感官・仮象という表現特質により現実的对象との乖離が生じているので、直接性から免れており象徴的意味合いを生じやすくなっている。

最期に、3)の「諸感覚の美しい遊びの芸術」である。先に挙げたカントの芸術分類軒本構想において、これは人間の語りにおける調子とのアナロジーにおいて捉えたものである。「この芸術に関与しうるものは、そうした感覚が属している感官の情調（緊張）の様々な度の割合、つまり感官の調子に他ならない。（KU221）」実際に我々は何かを伝達しようとするとき言語記号の意味作用と並んで声の調子や抑揚で微妙な情調を伝えようとするが、芸術においても「感官の調子」そのものによってエステティシユな理念を伝えることができる場合にこうした芸術ジャンルが成立するのである。カントに依れば、その感官が聴覚的な場合は、音楽であり、視覚的な場合は色彩芸術ということになるわけである（a. a. o.）。（色彩芸術なるジャンルは、カント以外の立場では一般に通用しておらず、

個々の芸術作品として考察する場合も絵画との差異を明確化することが難しいのでここではあまり立ち入らないことにする。)

カントは、この感官の調子を超越論的哲学の理論的枠組みの中でどのように位置づけるかに関して決定的な立場を取らない。「これらの二種の感官（視覚、聴覚）は、それによって外的対象についての概念を得るのに必要な限りでの諸印象の受容といったことの他に、これらの感官に結びついた特別な感覚を働かせることができるが、我々は、この特殊な感覚の根底にあるのが感官であるのか、それとも反省であるのかを正確に決定しえない。

（a. a. o）」ここで「特殊な感覚」と言われているのは、見たり聞いたりする際に対象の認識とは別の情緒的な反応が生ずることを指すが、それが超越論的な趣味論の立場からいって単なる経験的な感官の趣味（快適さ）に過ぎないのか、それとも普遍的なエステーティッシュな（反省的）趣味判断（美）と見なしうるのかを決定し得ないということである。

こうした二者択一的未決定性の根拠をカント自身は、音（や色彩）を物理的に考究した際の空気の（色彩の場合は光の）「振動の速度」に関係づけて考察している。つまりこうした「振動速度は、恐らく我々の判定能力をはるかに上回っている」ために、一つにはこの振動の形式的側面（「時間的な区分」）ではなく、「我々の身体の弾力的部分に与える効果のみが我々に感知される」のであると考えるならば、その場合は「色彩や音調に結びつくのは、快適さのみであって、その構成美ではないことになる。（a. a. o）」あるいは、また「音楽における振動の間の比率とその判定における数学的な」に着眼するとそこに異種の形式的構成美を見出すことができるわけである。

さらにこうした問題をアナロジー論的に捉え直すなら、前者の場合は楽音の調子が、それ自体半ば自然的なものとして人間の声質のような現実の音色と直接的類同性によって捉えられ、そのアナロジーは経験的なレベルに留まることになる。それはエステーティッシュな理念を表現するというより、晩餐の宴の際の伴奏音楽のように生理的な快適さをもってその役目を全うし、「伴奏」という語が示唆するとおり、これは社交的な感興（カントの用語で言えば、経験的関心）に奉仕する他律的二次的な音楽である。それに対してその楽音が楽曲の内的な構成におけるものにせよ、数学的な波長理論に基づく和声的な調和によるものにせよ（またその原理的な解明が不十分であるとしても）何らかの形式性を見出すことであれば、それは音色の直接的な自然性から脱却し、なんらかの自律的な純粋領域を形成しうることになる。その際より高次の理念をエステーティッシュに表出するアナロジーの高次化が生ずる。（但し、詩の場合に比して、音楽はその表現自体が情調的直接性を常に伴っているので、例えば、神聖性のエステーティッシュな理念というより、畏敬の念や厳

肅なる気分といった情調と直接連動せざるを得ず、理念を表出するには詩や標題や解釈といった言語的媒介を必要とするといった面が否めず、その限りで最高度の純粹性・自律性を有したものとは言い難いかもしれない。つまりどのように形式化の努力を傾けたとしても、「演奏されない音楽」は語義矛盾である以上、具体的な演奏場面を想定せざるえないのであり、その場合表現媒体による身体・感覚的な直接的な条件を超えることができないのである。仮に最も自然の音色から離れたシンセサイザーのような人為的音色に訴えたとしても人間の耳に耐えられる周波数であることが条件になっているし、人の聴覚を超出した「魂の音楽」（註31）といったものは文学的な形容の内にしか存在せず、そのようなものは厳密にはむしろ詩芸術の領域に入れるべきだろう。）

（b） 芸術綜合論（§52）

以上、個別芸術ジャンルに即してカントの議論を検討してきたが、その主旨は、前述した通り、芸術をその多様性・個別性においてその独自性を隈無く踏査し、描出し尽くすことではなく、そうした多様さの根底にあって一貫した筋道を探り当て、言わば芸術の多様なジャンルを原理的に導きだし、芸術における多様性と統一性を綜合してゆくことにあった。無論ここで「原理的」というのは（他の選択肢を排除するような）論理的決定的な原理性のことではなく、（趣味論）芸術論に固有の一貫した筋道（論理性）を指すが、それを本論においては自律的なアナロジーと見なし、その個別的展開過程として個々の芸術ジャンルを検討してきたのである。

こうした多様性と統一性の綜合という課題を（単に理論的のみならず）、実際の芸術現象のレベルで具体的に探っていくならば、芸術ジャンル相互の綜合（§52「同一の作品における様々な芸術の結合について」）といった問題、すなわち芸術綜合論へと議論が深化してゆくのはいわば必然的であろう。（理論的に）芸術の各ジャンルが一なる原理から展開し、個別化したものであると想定されるならば、当然のこととして逆に（実践的に）多様なジャンルを一なるものへと順次綜合してゆく可能性も予想されるからである。

カントは、こうした綜合の可能性を芸術現象（作品）の中で複数の芸術ジャンルが共存結合している事例の内に見るが、結論から言えば、次に見るようにこうした方向に対してはそれほど明るい展望を抱いていないようである。

雄弁術は、その語り手たちと物語りの内容の絵画的描出と演劇において結合させられ

る。詩は、音楽と歌謡において結ばれ、さらにはその歌謡は、絵画的（演劇的）描出歌劇において、また音楽における諸感覚の遊びと形態の遊びも舞踊においてそれぞれ結合させられる。一中略一 こうした結合において芸術はより技巧を凝らしたものとなるが、かといってより美しくなるかは、これらの内のいくつかでは疑わしいものでありうる（このような場合には各種各様の適意が互いに交錯しあうからである）（KU213）。

（カントの指摘が妥当なものだとして）それではなぜこうした諸芸術相互の総合の試みが現実問題として期待したような美的効果を挙げないことがままにして起こりうるのだろうか。カントの言葉では、「適意相互の交錯」によって一種の相殺効果が生じたのだと考えられるが、問題はそのその内実（相殺のされ方）である。

本論の立場においては、それは芸術の各ジャンルがそれぞれに（アナロジー論的な）時自律性を目指し、且つその自律性の達成のレベルに段階差があることに由来すると考える。カントは、芸術の分類、つまり芸術ジャンルの成立そのものを身体的な表現の三種のあり方（言語、身振り、調子）とのアナロジーにおいて導出したが、そうした芸術の各ジャンルは、その身体性の顕現の仕方において決して相互に相容れない相違を有しているのである。そのため表現上互いに制約を与え合うことになりがちである。（理念的総合は、現実の身体性を超脱した純粹抽象でこそ可能なのだから。）

ここで一例として、詩と音楽の総合としての歌謡芸術の場合を考えてみる。その際詩は、先に見たとおり、アナロジーの自律化・高次化のレベルが音楽よりも高いため、音楽と融合して歌詞となるためには、その自律性を幾分か差し引かれることになるのである。（実際、歌曲や歌劇における「歌詞」は、通常自律した詩作品として見られることは少ない。すでに詩として独立した作品に曲をつける場合もあるが、そういう場合でも詩固有の完結した情緒性は幾分か犠牲に処されることが多い。例えば、シューベルトは、ゲーテの六十もの詩に曲をつけているが、これらはついぞ当のゲーテの気に入ることはなかった。ゲーテ自身は、自作の作曲家として現代の水準ではシューベルトに遠く及ばないツェルターの作曲の方を遥かに高く評価したのである。そのわけは、シューベルトの音楽があまりに強靱な固有世界を説得的に産みだしたため、かえってゲーテの詩の本来のエステーティシユな意図と乖離してしまったものと思われる。そのため我々は、例えば戦慄的な魅力に富む歌曲『魔王』を聞く時、ゲーテの古典的バラードー作品に固有の小気味のいい叙事的興趣を満喫するより、好んでシューベルトの情緒深沈なロマン主義的世界に浸ることになるのである。このことはこの二人の大芸術家の優劣や資質、また様式上の違いに起因すると

いうより、自律的な芸術相互の結合そのものの原理的な困難さによるものと思われる。)

このような芸術総合の理念の限界は、必然的に芸術相互の価値序列の観点を導入することになるだろう。つまり、個々の芸術ジャンルをそのアナロジー論的な自律性のレベルに応じて、段階的に位置づけることによって、かえって（その多様性を損ねないままに）芸術の全体としての総合的な方向性が示唆されるわけである。

(d) 芸術階層（ヒエラルキー）論 (§ 53)

諸芸術ジャンルの価値的な階層性は、（アナロジー論的に見れば、）カントの芸術分類論の必然的帰結である。カントは、分類の基準を身体レベルでの三種の表現構造に即応する形で導出したが、そうした分類法の祖型（基本的形態）においてすでに身体的自然からの脱却の程度、換言すれば抽象性の顕現の度合いの差異が生じていたからである。すなわち第一に口頭による言語表現においては、その言語の抽象的記号性にのみ依拠するため、自然的なものを何一つ持たず、表現形態そのものが全き抽象的領域を形成している。逆に身振りにおいては、自然的実在物そのものとの直接的類似（経験的なアナロジー）において表現が成されるのであるから、最も自然的な身体性に依存する度合いが強い。この両者の中間に位置するのが、語調による表現形態である。それは（人間の声質自体が自然的な産物なので）純粹記号のような抽象性にまでは至らぬが、かといって身振り表現のように具体的な実在性と即応するものではなく、（それ自体固定的実在的に把捉し難い人間の表情性といった曖昧なものに対応するために）直接的自然性からは幾分かは自由な印象を与えるのである。

したがって、こうした身体的な表現の三形態との対応性で捉えられた、カントによる芸術の三分法（言語芸術、諸感覚の遊びの芸術、造形芸術）は、必然的にそのまま価値論的な階層性における三段階を形成することになるわけである。（無論こうした価値的序列を成り立たせるもととして、カントの芸術観における基本構想が前提にされて点も看過しえないだろう。その天才論で明確に示されたように、芸術制作上の根本意図としてエステーティシユな理念の表現＝理性理念との高次のアナロジーを置いているために、芸術そのものの成立条件の内にすでに即事的自然から脱却したアナロジーの自律性、つまり「第二の自然」としての積極的意味作用が前提にされていたからである。言い換えれば、カントの芸術論においては、その存在概念と価値概念、つまり Sein と Sollen は区別することができず、したがって芸術ジャンルの単なる価値中立的な並列的分類法は成り立たないことにな

る。そこで以下に検討するカントの芸術階層論は、当然のこととして本節（a）における芸術分類論の焼き直し以上のものとはならず、ここでは議論の煩瑣な繰り返しを避けるため、その論点を必要最小限確認するに留める。）

このような基本構想に則って、まずカントは、芸術の価値序列の中で第一に言語芸術として詩芸術と雄弁術を検討する。言語表現そのものが脱自然的な抽象的意味作用を前提にしているが、そのうち詩芸術は、前述の通り「悟性のアナロジーとしての構想力の仕事」である。つまりあくまでその本義は天才論で強調されたところの構想力の自在さにあり、そのことによって理性理念との高次な自律的アナロジーを形成するのである。つまりエステティシユな理念の表現というカントの芸術そのものの本来の規定に最も高い純度において同一化しうるのが詩芸術である。（そのためカントにあつては、詩芸術こそが全芸術の理念モデルとなっており、ある意味では他の芸術ジャンルもこの詩的側面をどれだけ内包するかによってその位置づけが決定されることになるのである。）「あらゆる芸術の中で最高の位階を占めるものは、詩芸術である（詩芸術は、その根源をほとんど天才に負っており、指令や実例によって導かれることを最も良しとしないものである（KU215）。）」

それに対して、「構想力とのアナロジーとしての悟性の仕事である」雄弁術が、外的な意図（論理的真理性）に奉仕する二次的他律的なものであり、自律的芸術領域としての詩に比べるべくもなく、時に真理そのものを韜晦する弁論術的詐術に墮する危険をはらんだものである（こうした観点からカントは弁論術そのものに不信感を表明して憚らない。）

第二にカントは、諸感覚の美しい遊びの芸術に属する音楽を問題とする。本節（a）ですでに確認した通り、カント自身この芸術ジャンルの位置づけに微妙な立場をとっており、そこに何らかの形式性を認められるか否かによって立場が大きく分かれた。したがってこの芸術階層論においても、その価値序列は、安定せず可變的である。そこで一定の条件の下でカントは、この芸術ジャンルを詩に次ぐものと規定するのである。

刺激と感動ということに関してならば、言語芸術に数えられる詩に最も接近し、詩と大変自然に結びつきうる音楽を詩に次ぐものとしよう。というのは、確かに音楽は一切の概念を抜きに純然と感覚によって語りかけるので、詩のように後々まで深く考えさせる何かを残したりはしないが、詩よりも多彩な形で我々の心情を揺り動かし、またその場限りのものにせよ一層切実な感動を与えるのである。だが音楽は、人を教化するよりもむしろ享受に近く、理性の判定に従えば他のどの芸術よりも低いものとなる（KU218）。

このように音楽の評価は、極めて不安定であるが、その感覚的享樂性にも拘わらず、カントは詩との質的連動性においてその価値を単純な自然性から救い出そうとしているように思われる。詩と音楽のそれぞれの祖型としてカントが考えた身体的表現における言語（語り）と語調は、本来未分化で渾然一体のものであることを考えるならば、それはむしろ当然の捉え方といってよいかもしれない。「あよそあらゆる言語表現は、その連関性においてその表現の意味に即応するような調子を持つのである。そうした語調は、多少なりとも語り手の情意を表し、また聞き手に同様な情意を起こすことによって、今度は聞き手の内にこうした語調をもつ言語で表現されるところの理念を喚起するのである。（KU219）」つまり音楽は、言語とのアナロジーを内包する限りにおいて、始めてエステーティシユな理念の表出たりうるわけである。「調子の操作は、言わば万人に理解可能な感覚の言語であり、音楽はこれをもつばら強調して情緒の言語として働かせるのである。そうすると連想の法則によって自然的な仕方で結びついたエステーティシユな理念を普遍的に伝達するのである。（a. a. o）」しかしこうした詩的な理念とのアナロジーは、カントに依れば、自然的な連想の法則＝経験的アナロジーに留まり、音楽が内在的に自律的なアナロジーの領域を形成したものではないことになる（註32）。

第三にカントは、造形芸術を考察する。音楽との位階関係は上述の通り可變的なもので微妙な論点であるが、この領域が現実の實在的な素材に最も依拠する度合いが強いという点では、やはり第三の位階を占めるという立場も妥当性を失わないであろう。カントは「造形芸術の中でも絵画をより上位である（KU222）」とする。本論の立場からこのことをさらに敷衍すると、彫刻がその表現形態において感官・真実の芸術として現実の（立体的）實在性との極度の近接（直接的アナロジー）に依拠しているため第三節天才論（d）で触れたようにその表現対象がある程度限定されてくるのに対して、絵画においてはその平面化による仮象化を通過しているため、そうした第一次的直接性からは脱却しており、屍累々たる戦場のようにそれ自体として凄惨な光景であっても、（詩や音楽程でもないにせよ）それをより高次の芸術的理念において昇華し、意味づけることが比較的容易になってくるわけである。さらに建築作品に至っては、そもそも芸術作品としての自律性そのものが認めれず、彫刻よりもさらに下位に位置づけられことになるだろう。

＊

以上、芸術の三分法に即応した形で芸術階層論をざっと再検討してきたが、無論カント

において芸術の分類法が決して一義的決定的なものでなかったのと同様に、こうした芸術の価値序列もあまり固定的原理的に画定されたものと捉えるべきではないだろう。芸術ジャンルにこうした価値的序列を導入するカントの本来の意図は、恐らく決して（既存の）個別的芸術ジャンルに即した関心において貴賤の差別化を強制することではなく、総体としての芸術現象を単に均質で平板な（スタティックな）多様性へと分解・還元するのではなく、芸術ジャンルをエステーティシユな理念の様々な顕現レベルに即した段階的な上昇過程として意味づけることによって、多様な芸術現象を力動的統一的に方向づけるための視座を提示することにあるものと思われる。

そもそもこうした考察の必然性は、芸術＝美しい技術の根本的条件としての技術性に由来するといつてよい。技術とは、理念的なもの（観念的な着想）を現実の場にもたらし実在化するための生産的技術に他ならなかった。そのため現実世界（実在）と可想的世界（観念）との間を架橋する（境界概念としての）感官・身体的特徴を帯びざるをえなくなる。そこで芸術を実現する身体性の実在的側面に着眼するとき、その恣意的多様性に応じて、芸術ジャンルも多様化すること（芸術分類論）になり、また身体性の観念志向性を強調すれば、段階的な統合過程としてその芸術ジャンルは、階層的に秩序づけられること（芸術階層論）になるわけである。（このように芸術を支える感官・身体論的両方向性に着眼するならば、芸術の価値序列も、単にエステーティシユな理念に向けての一方向的な単線モデルで捉えられるのではなく、その理念の実現過程としての逆方向の序列も想定することができかもしれない。つまり、詩は、エステーティシユな理念が未だ言語化された段階に留まり、可能的存在に過ぎない。詩においては、憧憬などの可能態とその実現された現実態の区別が全く不分明である。例えばホメーロスの壮大な叙事詩においては、歴史的事跡と想像上の神的世界が同等の「実在性」をもって一個の作品世界の内に結晶されている。音楽においては、それを人間の聴覚的感官に根ざした情調に直接訴えられるようなレベルまで具体化感性化する。壮大な交響曲の世界に没入するとき、人は詩的観想の境地においてはとうてい及びもつかない圧倒的な情調的如実感に包まれる。この如実感こそ人間の感情生活の実質的な部分を成すものであるが、それは未だ形象を持たず、半ば現実的半ば心情的といった一過性を免れない。それに具体的な永続的形象を与え、安定した「実在性」の外観を与えるのが絵画の技術である。名画の前に佇むとき、人は、単なる情緒的如実感でなく、その場に居合わせているような具体的臨場感を持つ。さらにこうした観点において最も迫真の「実在性」を主張しうるのが、彫刻作品であることは言うまでもないだろう。それは単なる形象的印象をも突き抜けて、（共通）感官の深部を直撃する。例えば、ミケ

ランジェロのダビデ像は、歴史的決戦の瞬間に際会したこの古代世界の大英雄の決然たる威力を湛えた血潮の躍動や筋肉の撓りまで伝えて余すところがなく、そこに居合わせるものに全身的な共鳴を呼び起こす。彫刻作品の傑作に接するとき、人は単に鑑賞する傍観者としてそこに居合わせるのみならず、こうした身体的共鳴とともに言わば自らその濃密な芸術空間に参入するのである。彫刻作品においては、したがって絵画のように芸術空間と日常のそれを分かち境界線＝額縁が明確でない。これを芸術作品として画定する意味的な場は、鑑賞者の積極的参入によって始めて成立するのである。さらにこうした意味空間を我々の生活する場面にまで推し進めていけば、広義の建築の領域に踏み込むことになる。ここに至るとほとんど近代的な狭義の芸術論は、有効性を失い日常的有用性と美的な意識が分かち難く結ばれる領域が現出する。それは、ある意味では芸術の限界点であると同時にその極致とも言えるかもしれない。その際日常的な意味空間が同時に高度に象徴的な公共世界を形成することになる。我々はその典型を神話的な象徴世界を現に生きていた古代ギリシャ人たちの神殿を中心とした都市建築そのものに見ることができよう。)

結び

カントの芸術論は、その議論の最終局面において芸術の統一性と多様性を止揚する芸術ジャンル論へと行き着いた。このような議論を踏まえることによって芸術論がその思弁的抽象性から出て、芸術を具体的な全容において捉えることができたわけである。それは、先の第一章の準備的序論において先取りしていたような内界（観念性）と外界（実在性）を分かち境界概念としての感官・身体論の可能性を芸術現象というより顕在的具体的な場面で捉え直す試みでもあった。

つまり、芸術制作という言わば拡張された身体性における力動的活動を通じて、再構成された自然的素材が、同時に高次の理性理念のアナロジカルな（象徴的）表現となるわけである。そこに一面においては、十分現実的存在形態を取りつつも、同時に理念的世界の刻印を帯びた「第二の自然」とでも言うべき、自律的なアナロジーの領域（＝芸術作品）が形成されるのである。

ところでこうした芸術という実践的場面に着眼することによって、明らかにしようとするのは、（自然）美そのものの内在本質であった。それは何らかの超感性的なもの（道德的善）を想起させつつも、（観照的趣味論の立場に立つ限り）それ自体としては決して捉えがたい、「何か隠蔽されたもの」であった。今、芸術美の探求によってより鮮明に浮き

彫りにされたのは、まさにそうした（自然）美の根底に潜む象徴的特性であるといってもさしつかえあるまい。

しかし、それは特定の芸術作品に即した（鷲が天帝の象徴であるといった）個別的象徴性ではなく、美そのものが本然的に内包しているより普遍的な象徴性である。それは、この地上的（irdisch）世界にありながら、同時に「この世ならぬ（uber-irdisch）もの」をエステーティシュに想起させるという美の究極的本義に他ならない。（個々の芸術美は、こうした本来的な象徴性の個別的具体的な顕現といってよいだろう。）このように問題が美の本来的な象徴性へと深化するとき、（その本性上個別的論究に立脚せざるえない）芸術論の枠組みでは持ちこたえられなくなり、必然的に次章の象徴論へと引き継がれることになる。

れなく

註

- （１）自由学芸に関する記述を中心とした技術の概念史的要覧については、主に次の文献を参照した。E. R. クルツィウス、『ヨーロッパ文学とラテン中世』、南王路振一、岸本通夫、中村善也訳、みすず書房、１９８２年、第三章１、２、４８－５４ページ。以下、同訳書から引用は、『ヨ』と略記し、ページ数を挙げる。
- （２）『ヨ』４９
- （３）しかし、中世自由学芸とカントの芸術ジャンル論の関係については後に本章第四節でみるように、（詩を最高位に置き、絵画を低次のものとするなど）その価値付けに関して実質的にかなり対応性があるとみることもできる。尚、音楽における両者の対応性に関しては、註（３０）参照
- （４）この点の実証に関しては、柏木英彦、『中世の春—十二世紀ルネッサンス—』、１９７６年、第一章「人文主義の理念—ソウルズベリのヨハネス—」（特に１１ページ）が詳しい。
- （５）例えば国安洋氏は、「中世を通じてムシカ（音楽）は、広大無辺の観点から考えられていた。我々が考える音楽、つまり人間が作り出し人間の感覚をもって捉え得る音楽は、広大なムシカの一部に過ぎず、しかもそれは原像としてのムシカの模倣に過ぎなかった。」（『＜芸術＞の終焉』、春秋社、１９９１年、３８ページ）と述べている。氏によると、この「広大なムシカ」というのは、ボエテウスによるムシカの三分類のうち、第一の「ムシカ・ムンダーナ（宇宙の音楽）」のことを指し、「宇宙は音楽をもって鳴り響くというのではなく、天体の調和的運動、あるいは

は宇宙の調和それ自体のことである（同39ページ）。」さらに第二のものが「魂の調和」を意味する「ムシカ・フマーナ（人間の音楽）」であるが、それに対して狭義の「我々が考える音楽」は、第三の「ムシカ・インスツルメンタリス（器官の音楽）」に他ならない。

(6) 『ヨ』106

(7) 例えば、次のような言葉は、レオナルドの絵画観を端的に伺わせるであろう。

「画家は、自然を相手に論争し、喧嘩する。」「絵画を軽蔑するものは、哲学をも自然をも愛していない。もし君が[自然]の手になるありとあらゆる目に見える作品の唯一の模倣者たる[絵画]を軽蔑したら、たしかに君は、哲学的で繊細な思索によってもろもろの形態、すなわち光と陰にかこまれた空気や場所、植物、動物、草花のあらゆる性質を考察する繊細な発明力を軽蔑するものであろう。本当にこれこそ自然の学であり、正嫡子である。」など。（『レオナルド・ダ・ヴィンチの手記』（上）杉浦明平訳、岩波文庫、1954年、194、5ページ）

(8) 塩野七生、『男の肖像』、文春文庫、1996年、165ページ参照

(9) 本論 ~~48~~ ページ参照

(10) 高木健次郎、『ドイツの職人』、中公新書、1997年、61ページ

(11) 『ヨ』78

(12) 国安洋、前掲書、9ページ

(13) cf, A, B, Baumgarten, Theoretische Ästhetik, Felix Meiner Verlag Hamburg, Prolegomena, §3

(14) この点に関しては、国安洋、前掲書、6ページ以降参照

(15) カントは、こうした慣用的言い回しに相当する諸学として「古典語の知識、古典と見なされる著者への通暁、歴史や古代の文物に関する知識」などを挙げて、それらを「芸術がその十全たる完全性に至るためには必須のものである」（KU177）としている。すなわちカントは、こうした人文主義的伝統的諸学をそれとして拒絶しているのではなく、芸術概念の純化のために学問と芸術の間に峻厳な区別を立てているのである。古典的規範意識よりも無限に飛翔する個人的な自己意識の方に重点がおかれるのが、ロマン主義的芸術観の特徴であるが、このテキストの他の箇所でも伺えるように（KU132, 216など）、カントにあつては古典的規範そのものには高い価値をおいている限りで、古典主義的芸術観の枠内に留まっていたと言える。ここでは美しい技術としての芸術の自律性は、価値規範的なものではなく、価値中

立的、原理的な意味合いで言われていることに注意すべきであろう。その意味ではカントにあってはガダマーの言うような近代の「美学の主観主義化」といった事態は、いまだ成立はしていないのである。

(16) S. K. ランガー、『芸術とは何か』池上安太、矢野萬理訳、岩波新書、1974年、第一章5ページ以降参照

(17) 佐々木健一氏は、この天才概念の近世を通じた概念生成の複雑さについて次のような興味深い事情を紹介している。「Genius は同じ綴りのラテン語の単語に由来するが、その概念内包の点よりすれば、genius よりも ingenium との結びつきのほうが強くかつ本質的である。前者は個人や土地の守護霊を意味し、後者は想像的な精神の生得の力を意味する。語形の混乱はフランス語の中で起った。すなわち、ingenium のフランス語形である engin が戦争の道具など「道具」の意味で使われることが多くなるとともに「精神」や「想像力」の意味とのずれの度合が大きくなった。そこで、これらの意味を表すために語形の上でも、意味（「霊的なもの」）上でも親近性のある génie という語をいわば乗っ取ったのである。この語が genius から取り入れられたのが十六世紀、想像力の意味を与えられたのが17世紀である。英語が genius の語の形をとったのは、フランス語の影響であり、またドイツ語は発音ぐるみフランス語を借用している。」（『美学辞典』、東京大学出版会、1995年、89ページ）こうした語の混同（乗っ取り）の事情そのものの内に天才概念が中世的な「守護天使」から近代的な「創造的才」へと質的に転化してゆくことの本質的な連関性が伺えるのである。つまり創造的靈感を外から授かるといった伝統的な受容性の含意を自律的な創造性という近代的な自覚的な立場において換骨奪胎することによって、「内発的な受容性（自然）」「無作為な作為」といった現在流通している天才概念の基本的な意義が生成していったというわけである。カント自身天才の無作為性・無計画といった根本特徴を説明するにあたって自覚的にこうした歴史的経緯に言及している（KU161）。

(18) 前掲註(17) 参照

(19) Salim Kemal, Kant and Fine Art, Clarendonpress – Oxford, 1986, p. 59

(20) したがって本論においては、ガダマーの「カントにおける天才概念は、実際のところ > 超越論的哲学意図において < エステーティッシュな判断力に対してカントが抱く興味への補足説明以上の意味を持たない。（H. S. Gadamer, Wahrheit und Methode, J. C. B. Mohr(Paul Siwbeck)Tübingen, 1990, s. 60）」といった見解に

組みすることはできず、知的関心論（「無関心の関心」）に裏打ちされたこの芸術論・天才論に関する記述を第三批判第一部における内在的な発展過程であると見なすのである。こうした観点を欠いて、観照的な趣味論における原理的考察に留まれば、美が（超越的契機を孕みながらも）現象において内在するという重要な契機をそれとして積極的に捉えられなくなるからである。

（21） a. a. o., s. 59

（22）「精神」としての天才概念の成立事情については、前掲註（17）参照

（23）こうした詩芸術におけるアナロジカルな表現の特徴は、厳密に言えば、決して二種の比喩的アナロジーの平行関係において成立するといった単線的なモデルで捉えられるものでない。レトリック論的に検討するなら、そこに転倒した逆説的比喩関係を読み込むことができるだろう。例えば、天国を形容するのに詩人は、「目も彩な色彩に溢れた一面の花模様」とか「水面に光が散乱する清冽な小川」と言った感性的な自然描写を駆使するが、これは一見すると天国の理念を美しい自然の比喩において形容しているようであるが、実際はありふれた自然をそのように美しい輝きをもって捉える視点そのものが先行的に天上的理念を前提にして始めて意味を持つのである。単なる「地上的な」日常的な風景は、決して美的鑑賞の対象にはならないからである。そこには意味論的修辞論的な転倒が生じているのである。こうした（超越的理念に関する）比喩アナロジーにおける転倒した二重性の意義は、（美そのものの象徴的本質に関わる重要論題なので）本論第三章第三節において本格的に考察する。

（24）歴史的経緯からすると、このエステーティシュな持物（アトリビュート）というのは、自然の諸力を神の顕現と見る、神頭の図像表現の象徴体系として発展し、ルネサンス期にリーバの手によって集大成された図像学において決定要因となる諸表徴のことである。例えば彫刻作品において技巧の限りを尽くしてゼウスをゼウスらしく威厳をもって、アテネを聡明な姿に描いたとしてもそれだけでは、特定の神と同定するには足りない。そのためにジュピターの像には鷲を、アテネにはフクロウを「持物」として添える手法が取られるのである。ただ近代の（特にシェリング以降の）美学的見地からすれば、この持ち物は、特定の概念と一義的な関係で結ばれるアレゴリーの一種であり、多義性をもった象徴表現とは本来区別される（以上、佐々木健一氏、前掲書、142－4ページによる）。

しかし上のカントの捉え方においては、このエステーティシュな持物を伝統的な

絵画や彫刻における一義的使用方から解放し、芸術全般に拡大して援用することによって、むしろ多義的な象徴表現として広義の意味で用いられており、象徴とアレゴリーといった区別は意味をなさず、むしろエステーティシユな持物を象徴表現の個々の具体例として捉えるべきであろう。

- (25) 例えば、『人間学』においては、これとほぼ同じ内容の性向を次のように説明している。「ことさらに奇を衒うことが好きでたまらないのは、他人の模倣者にはなりたくなくて、自分が非凡者であるように見せかける論理的な我執であるが、その結果はしばしば、案に相違して単に奇妙な人と映るにすぎない。(Anthropologie in Praktischer Hinsicht, s. 128)」

- (26) 前掲註(21)と同一の引用箇所

- (27) 実際カントは、ここで挙げた芸術の三分類法とは別の分類法の代替案を提出している。「あるいは、こうした分類は二分法によってもできるかもしれない。つまり芸術を思想の表現の芸術と直観の表現の芸術に、さらに後者はその形式か実質(感覚)によるかで分類するわけである。しかし、そうした場合は抽象的に過ぎて、一般的には理解し難いように思われる。(KU321)」

- (28) カント自身、短論文『人類史の憶測的起源』(1786年)の冒頭において、「歴史的資料の欠落を補充するために歴史の進行のうちに憶測を交えることは、十分に許されてしかるべきである」と言っている。

- (29) 歴史上現れた芸術の分類法の様々な試案に関しては、青山昌文、『芸術の古典と現代』、財団法人放送大学教育振興会、1997年、3「芸術の分類」が詳しい。

- (30) この後者の方は、ピタゴラス学派に端を発し、前述した中世自由学科において伝統的に継承されてきた学としての数学的音楽観に連なるものであろう。前者は、それに対して手工業者と同類とされる単なる音楽職人の伝統と即応するものであり、伝統的な音楽観における二種の系譜がカントにおいてある意味で継承されていると見なすこともできよう。その後近代的音楽美学の形成にあって、音楽を個人的な感情の表出と見るか、客観的な普遍的な形式として捉えられるべきかといったことが重大な争点となるが、それはカントの内にあった上述の未決定性の契機がさらなる主題的展開を見せたものと言えるだろう。この点に関しては、ハンス・リップスの『音楽美学』(岩波文庫)が、後者の立場から徹底的な議論を展開しており、興味深い。

- (31) 前掲註(17)で触れた「ムシカ・フマーナ」のこと

(32) これに対して近代芸術としての音楽ジャンルは、その楽曲の構成性や表現様式においてその純粹形式化の努力を重ねることによって、純粹芸術の理念を標榜しつつ、独自の強固な自律性を主張するようになってきた。例えば国安洋氏は、音楽の特権的純粹性を次のように称揚する。「ところで藝術の根本動向であるこの純粹化・絶対化を実現しえたのは音楽だけではなかったろうか。一中略一 他の芸術はその制作において必ず、その制約を受ける。例えば彫刻は自然の事物である大理石を必要とし、彫刻家は大理石の自然的性状に逆らうことは出来ない。ところが音楽においては、音（音響）は決して大理石のような意味での材料ではない。前もって自然に存在しているわけではない。その音も音楽家自身がつくりださねばならないのである。音楽を造ることは同時に音を造ることである。このように創造と言う面でも他の藝術と異なって、実在する世界に依存しないで自分自身から成し遂げるのである。創造においても音楽は純粹である。（前掲書32－1ページ）」但し、カントの芸術階層論の立場から言えば、こうした「純粹性」は視覚芸術と比較した場合の程度の差にすぎず、詩と比べるとやはり人間の聴覚的条件や音響に関する物理的な条件に拘束されるという面は、否定できずやや強引な見解のようにも思われる。

第三章 象徴論

序 (§ 55)

芸術論に内包されていたアナロジー論的本質を全面的に開示したとき、芸術論はその使命を終え、象徴論の段階へと高まることになる。芸術論にあつては、エステーティシユな理念との高次の連関を常に実在的な現象の場面に定位して、その内在的考察を遂行してきたが、この象徴論においては、むしろそうした現象領域をも超出して、理念そのものへの超越の契機を主題化してゆくことになる。

したがって、ここに至って趣味論芸術論が議論の必然的な前提としてきた広義の感官論の理論領域から脱却し、その考察は思弁的性格（註1）を帯びるようになる。つまり感官的趣味論というより趣味の批判の理論としてこの象徴論は、展開してゆくことになるのであるが、こうした（普遍的な理性理念への思弁的な超越の可能性を吟味するといった）理論課題は、カントの批判哲学固有の構図で言えば、必然的に「超越論的弁証論」の理論枠の内ではなされることになる。

ある判断力が、弁証論的（ディアレティック）ということになるのなら、それはなにより思弁的でなければならぬ、つまりこうした判断力の諸判断は、普遍性をそれもアプリアリに要求するものでなければならぬ。弁証論の本来の課題は、こうした（二種の）判断相互の対立だからである。一中略一趣味判断相互の対立も各人が単に己自身の趣味に依拠する限りは、趣味判断の弁証論を成すものではない。自分の判断を普遍的な法則となそうとは誰も思わないからである。したがってそれでも趣味に関連して弁証論の概念が残るとするならば、その原理に関しての趣味の批判の弁証論（趣味そのものではなく）以外にはあり得ない。（KU231）

まさにこの象徴論が展開される『判断力批判』第一部第二篇の標題が「エステーティシユな判断力の弁証論」と名付けられている所以である。

それゆえこの批判第一部の弁証論においても二種の相対立するアンチノミーの提示（本章第一節）とその解決（第二節）といったカントの批判哲学の弁証論一般における常套的手続きが取られるが、他の二批判に比べてこの「弁証論」は、以下に見るようにそれほど積極的で、大仕掛けの議論の展開を経ずして、極めて容易に処理解決される観がある。

それは第三批判固有の課題である美の際立った特性によるものと思われる。他の二批判においては、この弁証論的構図は、それ自体が目的ではなく、より高次の議論の結論（註2）へと展開するための必然的手続きであったが、美の超越性を主題とする趣味の批判にあつては、そもそもそのアナロジー論的特性そのものが、すでに弁証論的二重性を帯びているので、そこで問題とされる矛盾対立は、むしろ見かけ上のものに過ぎず、またこうした議論の矛盾葛藤の背後になんら別の高次の真理性を予想させるものではないからである。

したがって、そこで真の課題は、矛盾葛藤の解消であるより、こうした見かけ上の対立の根底に潜む（美の二重性の）意義を問い直し、深化することである。それこそ象徴論の本来の主題をなすものにほかならない。すなわちこの批判において表向き踏襲されている弁証論的な理論枠は、本来の論題である象徴論を浮き彫りにするための準備的な理論地平以上の意味を持たないのである。

以下こうした基本構想の下、カントの議論の手順を追跡しつつ、徐々に象徴論の核心的領域に踏み込んで行くことにしよう。

第一節 象徴論の準備論としての弁証論

a) 趣味のアンチノミーの提示（§ 56）

カントは、趣味のアンチノミーを導き出すにあたって、趣味に関して流布している決まり文句を引き合いにしている。こうした通常の見解に訴える方法は、一見すると恣意的で学問性に欠けるように思われるかもしれないが、後に見るように、趣味のアンチノミーが、そもそもこうした通俗的見解によって生じた「自然的な錯覚（KU234）」に他ならないのだとするのなら、それはむしろ事項の本性に従ったものと言ってよいだろう。（さらに言えば、カントにあつては「美の学問はあり得ず、美の批判のみがある（KU176）」以上、趣味批判に関する通常の口舌を吟味し、その根底に潜む内実を浮き彫りにすることは、美の本質を照射するための唯一理に適った切り口とも言えよう。というのは、美はその本性上現象の背後に人間的事項を超出した真理性として捉えられるのではなく、そうした超越的性格を宿しつつも、まさに人間的事象のまっただ中に現前することで始めて、美は美たりうるからである。美に関しては、それが現に何であるかより、どのように私たちに現象するかといったことのほうが構成的要件をなすのである。）

趣味に関する一般的な了解は、カントの分析によると、次の両極に分かれる。

まず第一に、「万人がそれぞれ固有の趣味を持っている（KU232）」という決まり文

句に代表される見解である。趣味談義において己の趣味が批判に曝された場合「皆決まってこの台詞で身を守ろう（a. a. o.）」とする事例をカントは引き合いに出して、この見解が極めて広く流布したものであることを示すが、実際そうしたやりとりは（現代の日本においても）日常頻繁に眼にするものである。これは「趣味判断の規定根拠が主観的なものに過ぎないこと（a. a. o.）」を強調する立場である。

第二に、カントは、それにも拘わらず「趣味で意見を戦わす（streiten）ことができる。」という立場をそれに対置させている。これは前者のように格言化されたものではないが、「趣味について論議する（disputieren）ことができない」という今一つの慣用句において暗黙の前提にされている事項である。つまり趣味を巡って意見を戦わせるのはかまわないし、現にそうしたことは日常ありふれた光景だが、（そのことを自明の前提にした上で）その際に誰かが趣味の問題を数学などのように概念的な証明根拠でもって規定されるかのような断定的な語り口で論ずる場合、つまり「これこれしかじかの客観的法則（例えば戯曲における三一致の法則）に基づいて（註3）、この作品は優れていなければならない」など一刀両断に論証しようとする、それに抵抗してこの第二の格言を持ち出して、趣味の問題が学問的真理とは性質を異にすることを訴えるのが常であろう。そうした場合でも「趣味で意見を戦わせる」こと自体はなんら否定されていないのみならず、むしろ推奨されているわけである。（もしこうした前提をも外して、趣味が万人に固有のものであるというだけで、一切の批評や評価を受けつけないということになれば、極めて洗練された趣味も全くの悪趣味や無趣味も全く差異はなくなり、そもそも趣味や芸術といった価値的領域そのものが成立しなくなるであろう。）

こうした互いに対立する代表的な二種の見解からカントは、趣味のアンチノミーを次のように定式化する。（このアンチノミーは、第一批判の場合と同様定立と反定立ともにその反対がそれぞれ成り立たないことを証明することによって双方の正当性が主張される。）

（1）定立 趣味判断は、概念に基づくものではない。一もし概念に基づくことになれば、それは論議せられる（証明根拠に基づいて決定される）ことになってしまうからである。

（2）反定立 趣味判断は、概念に基づくものである。一もし概念に基づかないことになれば、趣味判断が相違しているにも拘わらず、互いに意見を戦わせる（他の人たちにこの判断と必然的に一致することを要求することすらままたらなくなってしまうからである。（KU234）

b) 趣味のアンチノミーの解決 (§ 57)

カントは、このパラグラフにおいて上述のアンチノミーを議論の一切の迂路を経ず、一挙に「意味あるいは、観点の相違」を導入することで解決しようとする。

こうした趣味判断の根底に存する両原理の間の矛盾を解決するには、次のことを示すより他に可能性はない。つまりこの二種の判断においてそれぞれ対象が概念と関係されているが、このそれぞれの概念がエステーティシユな判断力の二つの格率において同一の意味に解されているわけではなく、この判定に際しての二重の意味ないしは観点は、我々の超越論的判断力にとっては必然的なものであるが、この両者を混同することから生じる仮象もまた自然的な錯覚として不可避免的のものであるということである。

(KU234)

カントの趣味のアンチノミーを巡る見解が凝縮されている文章であるが、ここで言われているのは、次の三点である。1) 趣味判断の二種の立場における概念の意味、ないし観点の相違 2) この概念の二重性が、超越論的哲学においては必然的で自明であるためこうした概念の混同は生じようがないが、3) 無反省な我々の通常の意識にあつては、自然的な錯覚としてこの混同は、避け得ないということである。

この1)は、そのままアンチノミーそのものの端的な解決である。観点の相違を導入した時点で二つの命題観の矛盾は、一瞬にして解消するからである。ここで見かけ上アンチノミーを形成していたのは、哲学的思弁的な性質のものでなく、我々の日常的な美意識における語義の混同であつたことが明らかにされる。したがって、ここではその解決が新たな重大な超越論的哲学上の展開を促すことはなく、むしろ結論的に言えばさしたる重要性をもたないことがわかるだろう。

ここで真の問題を形成するのは、2) 超越論的哲学においては、自明な概念上の二重性が、なぜ3) われわれの日常の自然的な意識において不可避免的に混同され一重化されるのかということである。言い換えれば、美を巡る仮象の不可避免的な成立過程を解明することによって、こうしたアンチノミー論という表向きの枠組みの深層に潜む美の二重性の本来の意味（現前性と超越性）を掘り起こし、深化させることである。

以下、そうした目論みに向けて、カントのアンチノミー論を一層立ち入って検討してみ

ることにしよう。カントは、上述の観点の相違を導入して、趣味判断の二種の立場を代表する二命題（定立と反定立）を次のように書き換えることによって、上述のアンチノミーを解消する。

定立：趣味判断は、特定の概念に基づくものではない。

反定立：趣味判断は、一個の、しかし不定の概念に基づくものである。（KU237）

確かにこの両命題の間にはもはや何の矛盾対立も生ぜず、次のようにこれを一つの命題へと一本化することもできよう。「趣味判断は、特定の概念に拘束されるわけではないが、しかしなんらかの不定の概念には、従うものである。」ここで趣味判断における概念の二重性の意味が明らかになる。すなわち概念の1) 規定性と2) 不定性である。以下、それぞれの特性を検討した上で、この両者の連関の問題、すなわち自然的立場における両者の不可避免的な混同の3) 発生根拠（根源的理由）を探ってゆくことにする。

1) 概念の規定性：これは端的に「AがBである」とする認識論的判断の立場を表す。たとえば「この花は、薔薇である」という判断においては、薔薇という（種）概念の徴表・規定性（赤い色、棘があるなど）によって、花という（類）概念が限定され、この命題そのものもある特定の認識論的な内容を持つわけである。こうした規定的概念は、カントの用語においては、悟性概念となる（KU240）。

それに対して「この花は、美しい」といった趣味判断における述語「美しさ」は、決して特定の概念のようなものではない。カントの立場ではこの判断の規定根拠は、概念ではなく主観の感情性だ（§ 1、KU3ff）からである。したがって、趣味判断における第一の立場（定立）は、認識判断のようなものではないということを確認するだけの消極的な主張である。

2) 概念の不定性：それに対して第二の立場（反定立）は、より積極的な内容を持った主張である。もし1)の立場にのみ終始するだけでは、趣味判断は、一切の価値的な積極性を持たなくなり、単なる好悪の感情（快適さ）と変わらなくなってしまうだろうからである。それゆえこの判断を価値的に方向付けるためには、1)のように規定的ではないが、なんらかの概念（つまり不定の概念）に基づかなければならないということになる。

しかし問題は、ここで言う「不定の概念」の内実であるが、それは（現象レベルで「直観的に証示しうる」）悟性概念のように自明なものではない。美は、一面においてエステティシユな（感官と関わる）もので、（現象レベルで顕現する）内在性を失わないが、

同時にそれは認識の対象のように規定して把捉することのできない超越性（理念的特性）をも有している。それ故カントは、「エステティシユな理念」という独自の用語でこのそれ自体捉えがたい「不定の概念」を説明するのである。「私は、エステティシユな理念を概念的に把捉しえない（inexponible）構想力の表象と名付け、また理性理念を直観的に証示しえない（indemonstrable）理性の概念と名付けることができると思う。（KU240）」理性理念と対置されるこのエステティシユな理念は、しかしここでは「概念的に把握することができない」理念といった意味以上のものを持たず、（こうした説明においては）その内実は相変わらず十分に解明されたものとは言えないだろう。

3）（両者の混同の）発生根拠：まさにこの趣味判断に固有の理念の不定性＝把捉しがたさこそが、上述の混同の発生根拠を成すものと思われる。通常的美的意識においてはこのエステティシユな理念は趣味判断の前提となっていることは理解できる（こうした契機がなければそもそもそれが美であるという自覚もなくなるから）ものの、この理念をその不定性故にそれとして捉えたり、説明したりすることは絶対にできない。そこですでに理解可能な規定的概念（花、花瓶など）に訴えて、なんとか美の超越的特性（エステティシユな理念）に至ろうとするわけである。それが趣味判断における上述の仮象（不定の概念を規定のそれと混同すること）の発生根拠である。自然的美意識においてこうした仮象が生ずるのは、ほぼ必然的である。

＊

第一批判（理論哲学）や第二批判（実践哲学）におけるアンチノミーにおいては、仮象はより高次の理論的帰結に至るために除去すべき否定的な対象にすぎなかったが、第三批判においては、この仮象はより積極的な契機を成すものと思われる。これはより高次のもの（理念）を低次の事物（概念）によって代表させる立場である。確かに前者を後者と論理的に混同すれば、それはただちに背理である。その限りではこの仮象は、除去しなくてはならない。しかし趣味批判における際だった特徴は、観点の相違を導入することで両者を質的に区別すれば済むものでなく、そうした区別と同時に両者の連関性も問題にせざる得ない点にある。

例えば、「この薔薇は、美しい」という典型的な趣味判断の場合を考えてみる。この判断において主語の「この薔薇」は、無論概念的に規定しうるが、述語の「美しい」は、それ自体として捉え難く、不定の概念（エステティシユな理念）としかいいようのないも

のである。問題は、この判断において質的に異なった両者が事実として連関しているということである。もしこうした連関性が全く認められないのであれば、美は、その超越的性格を残すのみで、決して現実の場に現象（内在）しないことになる。そのようなものはおよそ美という名で呼ぶことはできないだろう。したがって我々は、趣味判断におけるこうした（超越性と内在性の）連関性をなんらかの形で解明しなければならない。

しかし上述の通り、こうした連関は、（形式）論理的な立場に立つ限り全くあり得ない。論理的には峻別される二つの事項を連関させる論理は、すなわちアナロジーの論理に他ならない。認識論的な立場においては、アナロジーは、統制的蓋然的な低次の論理に過ぎないが、そもそも主観の情感性を規定根拠に持ち、始めから「それが現に何であるか」よりも、「私にとって（あたかも）どのように見えるか」のみを問題とする趣味判断の文脈においては、こうしたアナロジーの論理は、十分先決的構成的な自律性を有していることは、本論においてすでに確認済みの事項である。

まさにこのアナロジーが作動することによって概念の規定性が解除され、構想力の自在さによって様々な連想を呼び込み、より高次の理念との連関性が可能となるのである。例えば「この薔薇」は、論理的に概念として規定された場合は、その概念を客観的に規定する述語（属性）：「赤い」「棘がある」「一年草である」などとのみと結びつくことができるが、アナロジーの論理が働く場合には、その事物の客観的規定から離れて、主観の情感性においてなんらかの質的共通性さえ認められれば、我々の構想力が自在に赴くままに、どのような（論理的には無関係な）述語とも結合することができる。この結合が経験的な場合は、それは「連想の法則」＝経験的アナロジーとなる。（例えば、「この薔薇」から「暑い夏の生命力溢れた日差し」や「豪奢な美女の毒舌」などを連想する場合）そしてアナロジーは、また同時に一切の経験的な連想に依らず、自律的超経験的な働き方をすることもできる。その際、「この薔薇」という主語は、より高次の理念と連関して、「美しい」というアプリアリな述語を持つことができるのである。

以上、第三批判におけるアンチノミー論を考察してきた。それは表向き弁証論的体裁を取りつつも、その内実（実質的議論内容）に一層立ち入ってみると、本論の基本的立場である自律的なアナロジー論の根本的帰結を内包していることが見て取れたように思う。つまりアンチノミーを形成する趣味論の二種の見解（定立；趣味の固有性、反定立；趣味の普遍妥当性）は、実はそれぞれ美の二つの局面（内在性と超越性）に即応して発生してきたものであり、アンチノミーの解消という当面の課題においては観点の相違を導入して、この両極の区分を明確にする必要があるが、美の本義は（美が美として一なるものである

以上)むしろこうして両側面が区別を含みながらもなんらかの仕方で連関することにあるのであり、見かけ上のアンチノミーの成立過程のより深層にこうした(論理的)差異と(エステーティシユな)同一性を保証する論理としての自律的アナロジーの働きを読み取ることができるのである。

趣味判断をそもそも方向付け、成り立たせる原理としてのエステーティシユな理念(不定の概念)は、形式面で言えば、上述のアナロジー論的な省察において示してように、(論理的には対立した)内在性(エステーティシユなるもの)と超越性(=理念)といった両極を文字通り総合した概念であるが、よりその内実在即して言うなら、次節で検討する「合目的性の理念」(「我々の認識能力[判断力]に対する自然の主観的合目的性の原理としての超感性的なものの理念(KU245)」註4)に他ならない。

第二節 合目的性の観念論 (§ 58)

合目的性の理念については、すでに「美の分析論」において趣味の第三の契機として主題化されていた。「美とは、合目的性が目的の表象を持たずに、ある対象に知覚される限りにおいて、その合目的性の形式である。(KU61)」(=目的なき合目的性の理説)。ここでは、さらに一步踏み込んで上述のアンチノミー論において浮かび上がってきた二種の立場を総合する鍵概念としてこの語に再度照明が当てられる。

カントは、§ 58「エステーティシユな判断力の唯一の原理としての自然と芸術の合目的性の観念論」の冒頭においてこうしたアンチノミー論に即応する趣味の二種の原理を批判的に考察した上で、みずからの第三の立場を提唱している(KU246)。

1) 趣味批判の経験論(アンチノミー論おける定立に相当): 趣味を「常に経験的な規定根拠によって、従って感官によってア・ポステオリに判断する(a. a. o.)」立場。この立場に従えば、快適と区別されなくなる。(a. a. o.)という難点を持つ。

2) 趣味批判の合理論(反定立に相当): 趣味をアプリアリな規定根拠によって判断する立場である。この立場に従えば、「趣味が一定の概念に基づく限り、善と区別されないことになる。するとおよそ美というものは、この世からなくなってしまう、先に挙げた二種の適意(快適と善)のある種の混合物を何か特別の名称で呼ぶことになる(a. a. o.)」

3) 合目的性の趣味論: そこでカントは、(理論哲学において英国経験論と大陸合理論を総合したと通常言われているように)趣味批判のそれぞれの立場の難点を克服し、両者を総合する形で自らの趣味批判の立場を打ち出すのである。それが合目的性の原理に基づく

ところの第三の趣味批判の立場である。つまり美はあくまでエステーティシユに我々の経験的世界に現象するもので、そこには理性理念（善）のように規定された目的（概念）をなんら持っていないにも拘わらず、あたかも我々の実践的適意に即応するように意図されたと思えないような性質、すなわち「目的なき合目的性」の形式を有しているのである。そのため美という適意の根拠は、「一定の概念によって表現されえないにも拘わらず、合理論の原理とも両立しうるのである。（a. a. o）」このように合目的性は、「あたかも目的を持つかのように」といった表現に集約されるように本来アナロジー論的な原理なのである。本論の立場である自律的アナロジーは、まさにこの合目的性の原理をもって始めて高次の理念的性格（エステーティシユな理念）を有するものと言えよう。（単なる経験的なアナロジーは、その連想の自由性は保証されているにしても、一定の方向に価値付けられた合目的統合性を持たず、エステーティシユな理念へと至ることはない。）

＊

こうした（自然の合目的性）は、先に（知的）関心論（本論第一章第四節）において言及しておいた自然美の本質に他ならない。すなわち人は、自然美に触れるとき、理由も分からずに道徳的心情を喚起される。その際に働くのが自然の根底に何か名状しがたい（実在的な）「自然の摂理」ようなものを感じ得る心情であるが、それがすなわち知的関心である。だが、観照的趣味論の立場においては、その当のものをそれとして把握することができないから、（自然美を讃える「造化の妙」といった常套句に端的に示されるように）一種の創造主の制作的な意図（実在的合目的性）のようなものをそこに深読みするわけである。そのような事情をこのパラグラフではカントは、次のように説明する。

有機的自然の領域における諸々の美しい造形は、自然のエステーティシユな合目的性の实在論がよって立つ言い分を存分に与えてはいる。というのも我々は、美しい事物の産出の根底にどうしてもそうしたものを産み出す原因として美の理念を、つまり我々の構想力に都合の良い目的を思いみてしまうものだからである。―（中略）―、しかしこうした想定に対しては、理性がその格率によって、つまりあらゆる場面で不必要な原則が多数化するのをできる限り阻止しようとする格率によって反対するのみならず、自然の側でも、その自由な造形作用にあつては、言わば我々の判断力のエステーティシユな用途に適うように造られたかに見える諸形式を産出するに際して（実際は）至る所で

機械論的な性向を示しているのである。（KU247, 8）

このようにして（自然美の観照に際して我々が通常取りがちな）自然の内奥にある神秘的で合目的な創造意図を想起する立場は、却下されるわけである。自然そのものを実在的な創造の場であると見なす立場は、すくなくとも我々人間の理性の限界を超えているわけである（註、但しこうしたことはあくまで理性原理に立った批判哲学内部での自己限定であって、自然の道徳的な実践意図の探求が全くそれとして却下されているわけではない。神的な直観的悟性の立場を想定すれば、こうした探求の方向はむしろ「理性の冒険」として積極的に推奨されてさえいるのである。『判断力批判』§ 83以降の議論を参照）。また一見合目的にしか思えない自然現象であっても、自然そのものの実証的観察によってよくよく検討してみるならば、機械論的な自然観（註5）以上のものは全く見えてこないわけである。このように自然そのものに客観的実在的な合目的性を読み込む立場をカントは、「合目的性の実在論」と呼び、それと区別して自己の立場を「合目的性の観念論」と呼んでいる。

したがってそうした自然界に我々が計らずも看取してしまうところの合目的性は、客観的なものではなく、反省する主観の判断力にとっての合目的性、すなわち「主観的合目的性」であって、それは、天才論において省察したとおり、結局のところ我々の「内なる自然」においてこそ明確に意義づけられる類のものなのである。天才の創造性の特徴こそ「機械的な制作のような明確な制作目的を持たないにも拘わらず、期せずしてあたかも意図したかのような結果となる」、つまりまさにここで問題となっている「合目的性の原理」によって制作されるものだからである。

しかしエステーティシユな理念による適意は、（機械論的な意図による技術のように）特定の目的に達することに依存してはならず、従って合目的性の原理の合理論においてすら、その根底に存するのは目的の実在性ではなく、目的の観念性であるということは、次のことから自明である。つまり、芸術は、芸術である以上、悟性や学問の産物ではなく、天才の産物と見なされなければならない、従って理性理念とは本質的に異なるエステーティシユな理念によって自らの規則を得るということからである。（KU253, 4）

このように芸術的場面において最も典型的に表現される合目的性の観念論であるが、それは「美しい自然の場合でも同様である（KU253）」その場合は、自然美の客観的考察

によるのではなく、逆に主観的原理の投影、従って芸術的立場を自然へとアナロジカルに適応することによってに他ならない。いずれにしても合目的性の理念は、自然実在的なものではなく、アナロジー論的な自然概念（「第二の自然」の概念）を内包するものなのである。

以上の超越論的（弁証論的）省察により、自然そのものの内に実践的な意図を看取し、そこにある理性理念（道徳的善）を想定する我々の自然観照において極めて頻繁に見受けられる常識的見解（合目的性の實在論）は却下され、合目的性を我々の反省的判断力の作用にのみ帰する合目的性の観念論的立場が取られることになった。そのことによって美を通じて理性理念へと直接論理的なレベルで至る実在的な通路が決定的に断たれると同時にそのことに呼応して、かえって間接的アナロジカルな意味合いにおいては美（エステティシユな理念）が高次の理性理念、つまり道徳的善と深く連関・通底する地平が（むしろ積極的主題的に）開示されることになるのである。

かくして道徳の象徴としての美の立場、すなわち本章：象徴論の核心部へと議論は必然的に展開してゆくことになる。

第三節 象徴論の核心 （§ 59）

一 道徳の象徴としての美について 一

本論の立場では一貫して『判断力批判』第一部「エステティシユな判断力批判」に通底する論理として自律的なアナロジーの働きを主題化してきた。確かに、カント自身は自覚的にそういう立場を打ち出してきたのではなく、このパラグラフに至るまでは、アナロジーに関しては専ら低次の経験的なアナロジー（連想の法則）にのみ言及し、本論で主題化してきたような高次のアナロジーの働きには触れていない。したがって、（本論のこれまでの考察が妥当性を有するなら）こうした立場は、テキスト上において潜勢化しており、カント自身がこの第三批判の執筆する際に半ば無自覚的な内的動機として常に働いていたものと考えより他にない。

こうした高次の自律的なアナロジーが、テキスト中潜在化せざるえなかった理由は、恐らく美をそれ自体として考察するのではなく、一なる善の反映と見なし、前者を後者に従属させる古代（プラトン）から中世（プロテノス）を通じて綿々と受け継がれてきた善美学（カロカガティア）的伝統（註6）に対して、美を截然と善から区別して、美にその固有の自律性を確保する（近代的な）立場を打ち出すことにカントの美論（趣味論）の第一

の自覚的な主眼点があったからだと思われる。（実際美の無関心性を強調することで、その自律性を確保した、「美の分析論」における第一の要因（§ 1 から § 5）によって、『判断力批判』第一部全体に及ぶ基本的顕在的な地平を切り開かれたとも言えよう。）

そこで、十分な議論の下準備を経ずに、両者の高次のアナロジカルな関係を積極的に展開すれば、その真意が誤解されて、ともすれば美と善を安易に合一させて、再び美の自律性を損ねるものと見なされる危険性がありうるわけである。そうした誤解を未然に防ぐため、本格的な象徴論の議論に入る前に、（合目的性の实在論におけるように）理性理念そのものを感性化して、美と善を論理的に同一視する誤謬（仮象）を取り除く弁証論的な手続きが取られる必要があったのではないかとと思われるのである。「理念に適合する直観は決して与えられない。（KU254）」すなわち自律的アナロジー論の立場とは、まさにこうした論理的な区別を踏まえて、美の自律性を確保した上で、道徳的善との本来的な連関性を探ってゆくものなのである。

恐らくそのような事情から（象徴論の準備段階として）美の超越論的弁証論の枠組みを設定したカントは、その議論が十分に成熟した時点を見極めた上で、いよいよ（満を持して）この § 59 の象徴論において始めて積極的主題的にテキスト中潜在していた（言わば封印されていた）アナロジーの高次の働きを掘り起して、美と善の本質的連関性の問題に踏み込んでゆくことになる。

a) 象徴概念の一般的究明

カントは、§ 59 の議論において本題である善と美の象徴的連関を論ずる前にまず、この象徴という語を一般的に究明する。すなわち（ア・プリオリな）概念と直観の関わりかたを図式と象徴（註7）に分けて、次のように説明するのである。

我々がア・プリオリな概念の根底に据えるすべての直観は、図式か象徴のどちらかであるが、そのうち前者は、概念の直接的表示を、後者は間接的表示を含んでいる。図式はこれを感性に訴えるように（demonstrativ）、また象徴はこれをアナロジーを介して行うのである（アナロジーは経験的直観に対しても使用される。）このアナロジーを使用するに際して、判断力は二重の仕事を行う。第一に、概念を感性的直観の対象に適応し、第二にそのような直観についての反省の規則を全く別の対象へと適応するのである。その際第一の対象がこの第二の対象の象徴ということになるわけである。そこで君主制

国家は、それが内なる国法によって治められるているならば、生命の宿る身体によって象徴されるし、それが個々の絶対的な意思によって支配されるならば、（手臼のような）単なる機械によって象徴されることになる。この両者の場合とも象徴的にのみ表示されるわけである。というのは、確かに専制国家と手臼の間にはなんら似通うところがないが、それでもやはりこの両者とそのもたらす結果（作用）を反省するところの互いの規則の間には相似があるからである。（KU256）

すなわち象徴とは、「概念の間接的表示」に他ならないが、ここでカントは、端的に象徴作用の内実を（判断力が行使するところの）アナロジーの二重の作用によるものとして解明しているのである。すなわち経験的なアナロジーと（本論で考察してきたような）より高次のアナロジーである。以下、このアナロジーの二重性の機構をカント自身が上に挙げた「手臼」の事例をもとに解明してみよう。

まず経験的なアナロジー（連想の法則）であるが、これは「手臼」という語（概念）が現実の手臼という機械的道具と対応していることに相当する。この両者の関係は言語記号によるもので恣意的経験的なものなので、その間になんら必然性はない。「手臼」という語からただちにそれに相当する実在の道具を想起すればそれで用は足りる。カントはこのような言語記号による連関関係を標示（Charaktersimen）と呼んで次のように説明している「このような（言語）記号は、対象の直観に属するものを一切含まず、構想力の連想の法則に従って、したがって主観的な意図において概念を再生する役をなすにすぎない。

（KU255）」

それに対してより高次のアナロジーとは、上の言語記号による連想の法則によって指示された対象（実際の手臼）と専制（君主制）国家との間に成り立つアナロジーである。前者は、（手で触ったり操作しうる）具体的な感覚的对象であり、それに対して後者は、抽象的な制度的（理念的）存在であり、前者の意味での実在性は持たず、決してそれ自体を人間の手で直接操作することができない。したがって直接的論理的レベルにおいては「専制国家と手臼の間にはなんら似通うところがないが、それでもやはりこの両者とそのもたらす結果（作用）を反省するところの互いの規則の間には相似があるのである。」つまり手臼と（人間の手を介してその臼の中の穀物などを揺りこぐという）作業結果との間の「規則」（相互の因果関係には一定の手続きをとれば、一定の成果を得られるという規則性があるから）を念頭で反省してみると、専制国家とそのもたらす結果、つまり独裁的君主がその国家の構成員たる人民を（重税を課すなど）己の恣意のままに自由に扱う関係＝

いわば抑圧の一定の規則性（パターン）との間に相似性があり、アナロジーが成り立つということなのである。このような第二のアナロジーによって前者（概念的存在）と後者（理念的存在）との間に象徴関係が成立するのである。象徴とは、すなわち決して感性的に示えない理念の高次の（あるいは、二重化した）アナロジーによる間接的表示である。

このようなアナロジーが、経験的なレベルではなく、形式相互の関係を反省的判断力（共通感覚）によって連関させるアプリアリな性質を有した、言わば「超越論的アナロジー」とでも呼ぶべきものであることは明らかであろう。（こうした高次の二重化したアナロジーは、文化的存在である我々人間の公共的生活世界の至るところに浸透している。例えば、人間的秩序の基本をなす上下関係や平等関係は、あまりにも日常的に慣習化しすぎているのではやアナロジーとして自覚されることがないが、本来このようなアナロジーをもってして始めて理解可能な代物である。すなわちこれらは、空間的位置関係を人間的世界に援用したわけであるが（註8）、さらに興味深いことには、カントがその前批判期の論文『空間の方位区別根拠について』（1768年）において洞察したように、そもそも空間中上下左右などの方位を決定する根拠はそれ自体としては全くなく、人間の身体性に基づいてのみ決定されるわけである。例えば上下であれば、頭のある方を上として、足のある方を下とするしか決定要因がない。しかしそもそも頭を上とする根拠は、人間的価値観が作用していよう。すなわち人間的秩序を象徴するはずの空間中の方位自身の方がかえって人間的な価値序列に基づくというアナロジーにおける逆転＝循環が生じているのである。こうした観点をより押し進めていけば、人間の文化社会的世界が、一次的自然に対する二次的意味作用によるものでなく、それ自体で自律したアナロジーの領域を成していることが推察されるだろう。文化社会的世界の根底で働いている共通感覚こそまさにアプリアリに他者の立場に身を置いてみるという、本然的な他者関係を内包したアナロジーの高次の作用に他ならないからである。）

b) 美と善の象徴関係

以上の準備的考察を踏まえた上で、カントはいよいよこのパラグラフの本題（核心）；美と善との（高次のアナロジーによる）象徴関係に踏み込んで行く。

さて私は、次のことを言うておく。美は道徳的善のの象徴である。またこの観点（万人にとって自然的であり、万人が他者に義務として要求するところの関係）においてのみ、

美はその適意に対する他者の同意を要求することになる。その際同時にまた我々の心意は、感官的印象による快の単なる享受を超えて、ある種の高貴化と昇華を意識し、また他者の価値をも我らと同様な彼ら自身の判断力の格率に従って評価するのである。一中略一、趣味がその彼方に見越しているものは、可想的（叡知）的なものである。（K U258）

本論の芸術論において考察してきたように、エステーティシユな理念、つまり美は、自律的なアナロジーの働き、すなわち本来象徴作用を内包しているものであったが、ここではその象徴としての美が、端的に道徳的善に方向付けられているのである。なぜであろうか。美というのは、偶然に与えられた対象の表象が、期せずして認識能力相互の合法則的調和（主観的必然性）と合致するところの合目的性の適意である。つまり、人は対象の美的な表象に接したとき、それが客観的には偶然そこにあるに過ぎないにも拘わらず、主観的には（自分のために設えられたような）必然性を感じるのである。論理的にはこうした偶然と必然の一致（合目的性）はあり得ないこと（奇跡的事態）なので、（知的関心論において考察した通り）純粋な（自然）美を観照する際に我々は、通常の認識論的意味連関から解放され、日常の論理を超越した可想界に遊んでいるかのような脱・自的（ex-istenzial）な、言わば神秘的な境地に至るのである。（そのため我々は自然美の内奥に何か名状し難い摂理のようなもの（客観的合目性）を感得し、そこに創造主の直接的な道徳的意図（造化の妙）を過剰に読み込む自然的傾向を有するが、前節の弁証論的な考察においてみたとおり、それは、美を道徳的な理念の直接的な表示であると見なす仮象（誤謬）に他ならなかった。）

そうしたエステーティシユな観想的境地は、実際には道徳的善と同一視することができないが、善との本質的な類似（その経験的な論理からの超脱性、註）において、「可想的なものを彼方に見越して」、この現実世界において「あたかも可想的な実在の世界に遊んでいるかのような」アナロジーを働かせるのである。（そのため人は、純粋な美に接するとき、おもわず「この世のものとは思えない美しさである」と形容するのである。美とはそもそもその本性上天上的で、「非・常な美」なのである。）まさに美が本来道徳的理念の象徴である所以である。

したがって美と善との間には論理的関係ではなく、アナロジーが働くだけであるが、決してこのアナロジーは、美に事後的に付加された二次的なものではなく、むしろ美そのものに本来的に内属するものである。例えば、「手臼が専制国家の象徴である」という場合

に働くアナロジーは、経験的なものを超えた高次のアナロジーではあるが、手曰そのものの本質的規定を成すことがない。手曰は、そうしたアナロジーを外してもそれとして独自の経験的意味を構成しうるからである。そうした経験的な意味を高めて、より高次の理念的な含蓄を与えるものこそこの高次のアナロジーの働きなのである。それに対して美の場合は、こうした高次のアナロジーの働きを外してしまえば、そもそも美ですらない。「この観点においてのみ、美はその適意に対する普遍妥当性を他者に要求しうるからである。

（a. a. o）」その限りでこうした高次のアナロジーこそが美を美たらしめる当のものであり、美の本質規定であるといつてよい。

美とは、象徴作用の一形態（手曰の事例）であることを超えて、そうした個々の象徴をまさに象徴たらしめる最も本来的な象徴作用そのものなのである。「手曰は、専制国家（のようなもの）である」という表現の根底には、「美は、善の象徴である」というより根本的な規定がすでに宿っているのである。それは、単なる言語的命題をより高次の理念的な含蓄を内包した象徴的な表現へと高昇させる。その際こうした象徴作用が論理的意図のために用いられれば、他律的なもの（雄弁術）となるが、それ自身のために用いられると自律的な象徴言語、つまり詩となる。前者にあつては、象徴作用は決して本質的なものではなく、第一次的な論理的真理性を効果的に装飾するための補助的副次的なものにすぎないが、後者にとっては、何か既成の領域に象徴作用が付加されるのではなく、そうした言語の象徴的使用（高次のアナロジーの働き）こそがその実質的領域を形成する唯一のものなのである。つまり詩にとっては、象徴作用こそが第一義的である。

詩は、まさにカントが言うとおりに、もっとも純粋なエスTEEティシユな理念の表現であり、全芸術の理念モデルをなすものであると同時にそれ自体が、本来の象徴作用（エスTEEティシユな持物）として言語レベルで現象した美そのものと言えるだろう。つまり個々の詩は、美の個別的な言語的な顕現である。そして詩を詩たらしめるところの美は、単なる個々の経験的世界をより高次の理念的な含意をもった象徴表現（詩）へと「高貴化、昇華する」ものである。

まさにこのような事情により、我々の美に関する日常の（詩的）表現が、本来道徳的な比喩に溢れたものになるのも極自然なことであろう。

こうしたアナロジーを考慮することは、常識的（普通の悟性において）にさえよくなされることである。我々は、しばしば自然や芸術の美しい対象を言い表すのに道徳的な判定を根底に置くように思われる言葉を用いる。建物や樹木を堂々としている、立派だ

と、また野原を微笑んでいる、朗らかであるなどと言い、あるいはまた色彩ですら純真無垢な、奥ゆかしい、心優しい、と言ったりするのである。それというのも色彩が道徳的な判断によって引き起こされた心的な状態と類似的（アナログカルな）感覚を呼び起こすからである。（KU260）

さらに本論の立場からこうした（常識的な）アナロジー論の内実に踏み込んでみる。上述したとおり、こうした道徳性とアナログカルな詩的形容は、美的表現に二次的な付加されたものではなく、本来、美を成り立たしめる本質的条件として美に内属したものである。というのはこうした諸々の人間的道徳的なアナロジーを排除してしまえば、こうした形容で言い表す当のものは、情感性を一切剥奪された無表情、無機的なものとなり、言わば科学的な分析のデータの如きものと変わらなくなり、そもそも美ですらなくなるからである。その意味で樹木は、本来堂々としていたり、野原は、朗らかなものである。色彩に関しても同様である。通常理解では、「無垢な潔白さ」といった道徳的な比喩表現は、「白い」という第一次的な色彩表現に付加して、その修辞効果を挙げるための二次的な付加物の如く考えられがちであるが、そうではない。そうした人間的な属性（表情）を一切剥奪された「純粋な色彩」というのは、認識論的な抽象（註9）に過ぎないからである。そのような「純粋思弁的な色彩」が、美といった高度に人間的な事項には属さず、科学的な（光学的）モデルにおいて事後的に設定された波長以上の意味はもたないのは明らかであろう（註10）。

＊

今、美と善とのこうした本来的な象徴連関を美の側から考察するならば、善の理念を志向することによって単なる感覚的享受より脱却し、美が美として十分に現実的な現象世界に内在しつつも、同時に理念世界へと超越する契機、つまり美を美たらしめるもっとも本質的契機を構成する点に、その本来の意義を認めることができる。しかし善の側から言えば、こうした象徴連関においてこそ善が単に超感性的な理念として超越しているだけではなく、エステーティシュに顕現することによって現実到我々の生きる場面において善に向かう心性を積極的に涵養し、公共的な他者関係への心的な基礎（世界市民的心性）を形成することが可能になるのである。「趣味は、言わば強引な飛躍を伴わずに感官的刺激から習慣的な道徳的な関心への移行を可能にならしめるものである。（a. a. o）」すなわちカントの美論は、こうした美そのものの本来的なあり方（超越性と内在性のアナログカルな

連関)を照明する象徴論的境域に達することによって始めて、美の自律性を第一義的に強調する個人的な趣味論芸術論のレベル(そこではまだこうした象徴論は潜在的なものに留まり、明確に善への志向性が意識されることはない)を脱して、自覚的に広く(前述の共通感官論において理論的に基礎付けられていたところの)公共的政治的意識への明確な展望を開いてゆくことになるのである。そうした展望が、十分に個人としての自律的なあり方(自己決定性)を意識しつつも、同時に他者に対して深い配慮を以て接してゆく(=「他者の価値をも我々と同様な彼ら自身の格率に従って評価する」)心性の育成(Kluter)、つまり美的教育論の方向性を示唆することは言うまでもない。

結び (§ 60)

—美的教育論への展望—

カントは、『判断力批判』第一部を結ぶ最終パラグラフ § 60において、「趣味の方法論」を「付録」として添えている。この標題は、原理論と方法論を区別する批判哲学に固有の体系構想に従っているように見えるが、ここでは方法論という語は、そうした厳密な概念規定に即したのではなく、「趣味に関する教え方」とでも言うべきより卑近な(アナログカルな)意味合いで言われているに過ぎない。

学問に対して先行する批判において成される、原理論と方法論という区分は、趣味の批判に対しては(厳密には)当てはまらない、それは、美の学問なるものは存在しないし、また存在しうるものでもなく、趣味判断は(原理論という用語に対応するような)原理によって規定されるものではないからである。芸術の対象の表示における真理を目指す以上、いかなる芸術においても学問的なものが関わってくる。確かにそうしたものは、芸術に不可欠の条件(*conditio sine qua non*)ではあるが、しかしそれは芸術そのものではないのである。したがって、芸術にあるのは、教え方(*modus* = 手法)というぐらいのもので、(厳密な意味での)教授法(*methodos* = 方法論)といったものではない。(KU261, 尚、括弧内の記述で日本語による箇所は、筆者による補足説明)

したがって、こうした「美的教育論」(趣味に関する教え方)をもってカントが第三批判の前半の結びとしたのは、そういう体系的観点によるより、むしろ前節の象徴論において示唆されていた方向性の自然な帰結・展開と捉えるべきであろう。つまり象徴論に内在

する道徳的な志向性を顕在化すれば、単なる（個別的な研究レベルに力点が置かれざるえない）趣味芸術論の理論枠を超えて、広く公共的な自己形成に向けて道徳的心性を感性的習慣レベルで涵養する総体的な人間教育への展望を自然で、無理のない仕方で開示してゆくことになるわけである。

そのような文脈においてまずカントは、芸術教育における際だった特徴に注目する。ここでは学問的な指定によって概念的に知識や技術を直接的論理的に伝授する方法論は、一切通用しない。それは師匠の実演によって、弟子の内なる構想力の自在な創意を誘発し、それを適性な方向に導くといった間接的アナログカルな伝授の仕方が取られるのである。

（日本語の含蓄で言えば、知識的に伝授するのではなく、身体的共感性によって「体得させる」「体で覚えさせる」といってもよいだろう。）

師匠は、弟子が何をまたどのように創作すべきなのかを実演して見せなくてはならない。その際に、彼が創作する手続きを最終的に統括する一般的な規則があるとしても、それはそうした手続きにおける主要な勘所を（学問的に）指定するためのものではなく、むしろそれを創作する折々に弟子の念頭に登らせるために役立つのである。とはいってもその際ある種の理想といったものも考慮されねばならないが、こうした理想は芸術がそれに達することはできないにしても、常に（制作目標として）念頭に掲げていなければならないのである。（これから制作しようとするものの）所与の概念に適合するように弟子の構想力を呼び醒ましてやり、またエスティーティシュな理想であるが故に概念自身には決して至り得ぬ、そうした理想を表現することには、どうしても限度があるのだということを気付かせてやることによって、さらにまた鋭い批評を加えることで目の前に示された匠の実演（模範作品）をそのまま理念的原型であるように見なしたり、またより高次の規範に照らしもせず、また自分自身の判定も経ずにそのまま模倣するための手本と受け取ってしまうことのないように配慮しなければならない。（KU261, 262、括弧内筆者）

ここでは端的に先の弁証論的考察の思想的成果が、より実践的な芸術教育の現場において具体的に展開されていることは明らかであろう。趣味の弁証論においては、理性理念をそのまま直接的感性的に表現することは「仮象」として斥けられたが、ここでも現に眼前にある模範的な作品を（論理的に）芸術の理想の直接的感性的表現（「理念的原型」）であると見なすことのないように配慮することが芸術教育の重要な眼目であるとされている。

るのである。師匠は、実例を示し、弟子の構想力の創意を引き出すとともに、適切な批評を加えることによってこうした芸術制作上の「仮象」を防がねばならない。そのことによって作品をエスティーティシュな理想の直接的な表現とする論理的な思考（こうした思考法が、芸術制作において構想力の創意溢れる「天才性を窒息させる」（KU262）単なる模倣主義に墮することは言うまでもない。）を脱却し、前者を後者の象徴と見なすアナロジ的な表現の真義、すなわち芸術表現に固有の象徴的手法を体得するのである。そうした指導によって弟子は、論理的には、芸術上の理想への到達不可能性といった限界の意識へと至るが、しかしアナロジカル＝象徴論的にははるかに豊かな芸術固有の自律的な領域を切り開いてゆくことになる。

＊

さらにこうした（芸術修養上の模範作品に対する高度にアナロジカルな）態度は、単なる自己の閉鎖的な技術的修練に終始するのではなく、広く文化的伝統に対しても眼を開き、そこから様々に糧を得て総体としての人間的素養を磨く道にも通じてこよう。そのため「芸術の予備学習は、芸術がその最高度の完成を旨とする以上、決して（学問的な）諸々の指定にあるのではなく、人文主義的教養（フマニオーラ）と呼ばれる予備的素養によって心的諸能力を育成することにあるのである。それは恐らく人間性（フマニテート）というものが、一方で万人の普遍的な共感性を意味し、また他方ではこうした感情を最も切実広範に伝達する能力のことを意味するからである。（a. a. o）」

こうした方向は、一見すると中世自由学芸に通ずる人文主義的な伝統から一線を画することで近代的な自律的な美論を樹立したカントの基本姿勢から逆行するようにも思われるが、そうではなく、こうした滔々たる教養の系譜と近代的な自立した個人の自覚をより高い立場から止揚するものと見なすべきであろう。それは、一方で伝統的な文化遺産を開かれた態度で受容摂取しつつも、単に盲信的に伝統を賛美したり、過去の文化事跡を直接模倣するのではなく、自ら自在にアナロジーを働かして、伝統に内在する本質的＝形式的なものを汲み取って、新たな時代条件に適合するような実際の叡智へと昇華してゆく創造的な文化継承者としての方向性である。（その意味で高度の近代的な芸術教育は、人文主義的な人間教育の伝統を断ち切るものではなく、より一層自覚的にその本質を純化発展させたものと考えべきであろう。こうした近代的な自由の自覚と伝統受容の総合の方向性は、後にシラーの美的教育論（註11）、ロマン主義者たちの思想的な研鑽努力アレクサ

ンダー・フンボルトを嚆矢とする新人文主義などを通じて、現代の教養主義（註12）の新たな伝統を形成してゆくことになる。）

そしてそうした文化継承における柔軟なアナログカルな態度を涵養する最大の拠り所こそ、やはり古典文芸上の模範作品となる。「より後の時代になると、そうした模範はいよいよ欠かせないものとなろう。時代が降るにつれ、ますます自然に親近することが少なくなり、常にそうした自然に即した模範の実例が存在していないと、ついには最高次の文化の強いる合法則性と自分自身の価値を自覚している自由性のもたらす力と正当性との間の幸運な合致というものを一民族共有の理解とすることがなくなるやもしれぬからである。

（KU263）」

* * *

以上、カントの趣味論芸術論が象徴論へと高まることによって、美的教育論への展望を開いてゆく経緯を辿ってみた。それは峻厳な道徳法則を感性にとつての強制と感ぜずに、自在な構想力の内発性に即応したものとして、自ら進んで受け入れてゆく道徳的な心意を涵養するものであった。そうした美的教育論の理論的な根拠をなすものこそ、超感性的な可想界への超越の契機と感性的な現象界への内在の契機を高次のアナロジーによって架橋するところの象徴理論に他ならない。「結局のところ趣味は、道徳的な諸理念の感性化（この両者を反省比較する際に生じるある種のアナロジーを介して）を判定する能力に他ならない。（a. a. o.）」

そして美的教育の最大の勘所は、まさにこうした柔軟なアナロジー的思考を養うことであろう。それは、一方では人間の限界（論理的直接的に超越的な理念を把握することの不可能性）に対する深い自覚を促す。そうした限界の自覚（諦念）によってかえって実践理性の究極目標であり、生きている限り決して実現はしない最高善（徳と幸福の一致）に向けての永遠の努力の道を開いてゆくのである。そこでは一足飛に究極深淵な世界真理を手にしようとする魔術的な超人主義（ファウスト）は、厳しく戒められ、その代わりにそこから豊饒多様な人間的な世界経験を一つ一つ積み上げてゆく（ごまかしの利かない）人間的な努力の道が始まるのである。

また他方アナロジー的思考は、そうした人間の限界の自覚とともに、杓子定規な論理主義的によっては決して割り切れない人間的事項（政治や文化、日々の人間関係の調整、恋愛、教育、家庭生活）においては、絶大な効力を発し、人間固有の無限の可能性を切り開

いてゆくものである。畢竟するに人間の幸福は、決して「山の彼方の空遠くに」（カール・ブッセ）、つまり天上的彼岸にあるのではなく、現在ただ今の人間的な生のまっただ中においてしかあり得ないのではないだろうか。そうした常に不測な、条件付けられた不完全な生の状況の中でいかにみずからの高次の象徴的な意味を見出していくか。そこにこそ人としての本来の面目が掛かっている。

あるものは、国あるいは哲学を造り、あるものは家あるいは職場を守り、またあるものはマラソン選手として42.195キロを走りきることによって己を表現してゆく。どのような人間的な営みもそれを単なる即物（物理現象）と見なした限りでは、そこに何の意味も見出せない。それらが何らかの万人に伝達可能な（エステーティシユな）普遍妥当性を宿しているときにのみ、より高次の理念の象徴となる。その場合はそうした営みそのものがその人固有のかけがえのない作品（生きる意味）となるのではあるまいか。そうした諸々の作品が織りなす壮大な象徴世界が、『人間喜劇』（バルザック）であり、そうした複雑多様な人間世界の迷宮を解読しつつ、生き渡ってゆくためのアドリアネの糸こそアナロジーの論理に他ならない。

註

- （1）カントは、原注において思弁的な（vernünftelnd）判断（inducumratiocians）を「普遍的であると標榜する判断である（KU232）」と説明している。趣味に認められる普遍性を標榜する権能は、趣味そのものにではなく、趣味談義（あれこれと理屈を述べ立てること（vernünftelnd の原義）に帰せられるわけである。そこで以下に論ぜられるように趣味に関する代表的な通俗的見解が問題となるのである。
- （2）例えば『純粹理性批判』においては、アンチノミー（特に第三）の解決を通じて道德の可能性を保証する可想界の原理を確証し、『実践理性批判』においては、最高善の可能と不可能を巡るアンチノミーの解消を通じて、理性は魂の不死や、神の存在といった積極的な内容が要請するようになる。それに対して趣味のアンチノミーの場合にも、確かにその解決にあたって現象界の根底に「超感性的基体」といったものが必然的に想定されるが、そうした理念的な存在は美の根拠を成すものであっても、美そのものではなく、むしろ趣味論においては、その理念への超越と同時に現象への内在の契機も欠かせない要件となっている点が（他の批判にはない）

著しい特徴と言えるだろう。

- (3) 歴史的経緯からすれば、このように趣味論において合理的な法則性を信奉したのは、ボアローの『詩学』に代表される17世紀のフランス古典主義の立場であるが、こうした美的思潮は、ドイツの18世紀初頭のゴットシェットに代表される啓蒙主義的芸術観の形成に多大な影響を与える。こうした趣味論における合理主義は、後にゲーテやシラーによって乗り越えられ、カント直前の趣味論の時代気分を醸成してゆくが、それはカントによるライプニッツからバウムガルテンに至る（美を完全性の感性的な認識とする）合理主義的な美学への徹底的な論駁と軌を一にしたものと言える。恐らくカントは、趣味のアンチノミーを提示するにあたって同時代のこうした美的思潮を念頭においていたものと思われる。
- (4) 「合目的性の理念」という表現は、カント研究上の通常用語としては、あるいは奇異な印象を与えるかもしれない。カントのテキストにおいては、圧倒的に合目的性の概念」という表現が用いられることが多いからである。ただテキスト中「合目的性の理念」といった表現も極わずかながら使われるケースもある。（例えば、「崇高の分析論」の§23の末尾における「自然の合目的性の理念」（KU78）、また第一序論第三節の末尾（Erste Einleitung in die KU27）においても同じ表現が見られる。）私見では、こうした表記上の「ずれ」が生じる理由は、境界概念としてのこの「合目的性」という用語の二重的性格（超越かつ内在）そのものに起因するものと思われる。そこで理念への超越の契機に着眼する本論の該当箇所のような場合には、「合目的性の理念」という表現を採用するわけである。
- (5) カントは、自然界に普遍的に見出される様々な結晶作用にその実例を見出して、§58においてかなりの行数（KU249f）を割いてそのことを実証している。
- (6) こうした古代中世期の美論の興味深い系譜に関しては、渡邊二郎『美と詩の哲学』（放送大学教育振興会、1999年）が詳しく、筆者も大いに参考にさせていただいた。
- (7) 「象徴」という美学思想上の最重要な用語に関しては、論者や哲学者によって極めて多様で、異種的な用いられ方をされているため一義的に考察することはほとんど不可能である。そうした概念史的な問題に関しては、佐々木健一、前掲書の「象徴」の項目を参照。また近代におけるこの語の変遷史に関しては、小田部胤久『象徴の美学』（東京大学出版会、1996年）という労作が網羅的な研究を行っており、大変参考になる。しかし本論においては、こうした概念史的な問題は取り扱わ

ず、極めてカント的な意味合いに限定して象徴概念を討究する。カントにおいては、単に美学の一用語というよりも、広義の認識論的世界観的な視座をもってこの語を用いており、特に一貫して「図式」との対比において検討するのである。井上義彦氏は、『カントの人間学的地平』（理想社、1990年）第五章「図式と象徴」の四「図式の象徴機能」において、カントの様々なテキストを検討しつつ、この両者の連関性を独自の立場（図式を反省的判断力にも適応しようとする）より捉えなそうとしている。そうした氏の立場そのものにはまだ一考の余地があるように思えるが、こうした考察を通じてカントが象徴概念を常に一貫した認識論的な関心のもとに捉えていることが伺えて興味深い。本論においては、美としての象徴こそが最も根源的な象徴機能であるとの前提のもとに『判断力批判』§59の箇所を的を絞り込み、カントの象徴概念の究極的意義を掘り起こそうと試みるのである。

- (8) カント自身は、こうした空間的な象徴表現としてドイツ語の Grund（「地面」から「基礎」へ転義）、abhängen（「上から掛かっている」から「依存する」）、fließen（「流れる」から「継起する」）、Substanz（「下に置かれたもの」から「属性を乗せるもの＝基体（実体）」）といった事例を挙げている。「我々ドイツ人の言葉は、アナロジーに従った表現に溢れている。（KU257）」これらのアナロジーも通常の言語感覚の内にあまりに浸透しているため、空間的な原義がほとんど意識されることがない程に根が深いものである。これらに関しても同様にアナロジーにおける循環性を指摘できよう。

- (9) 本論第一章 30 ページ参照

- (10) ゲーテは、色彩を光のプリズム化された波長として無機的にのみ分析するニュートンの『光学』に抗して、色彩と人間の感覚との本質的な対応性を重視する独自の色彩科学論を打ち立てたが、その『色彩論』－教示篇－第五篇の最後の論題「色彩のアレゴリー的、象徴的、神秘的使用」において次のように述べている。「いかなる色彩も人間にそれぞれ特有の印象をなし、その本質を目だけでなく心情にも啓示するのである。そのことからただちに明らかになるのは、色彩は一定の感性的、道徳的、エステーティシユな目的に供されることになるということである。

したがって、自然と完全に一体となったこうした使用は、象徴的使用と呼んでもかまわないであろう。色彩はその（人間の受け取り方への）作用に即応して適応され、即座に意味を言い表すものと言ってもさしつかえなかろうからである。例えば、深紅が、威厳を表すものと言い立てられる場合、それが適正な表現であるというこ

には、まったく疑問の余地はあるまい。」（Goethes Werke Band III, Naturwissenschaft Schriften I, die Hamburger Auslage, Verlag C. H. Beck München, 1982、但し括弧内筆者）

- （１１）フリードリヒ・シラーは、『人間の美的教育についての書簡』（１７９５年）において感性と理性の媒介者としての美の（象徴的）側面をさらに押し進めて、芸術を通じての総合的な人間教育の理念を展開している。カントの美的教育論が、道德的善への準備段階としていまだ理性主義的な方向性が強いのに対して、シラーにあってはむしろ美に遊ぶ人間の（現象における）自由性の方に高い価値を置く点、カントに立脚しつつも、さらに美における教育価値を徹底した議論となっている。
- （１２）こうした近代におけるドイツ教養思想の形成に関しては、野田宣雄『ドイツ教養市民層の歴史』（講談社学術文庫、１９９７年、特に第一章）が実証的で興味深い論考を行っている。

おわりに

カントは、美と善の間の関係を本来的な象徴性において捉え直すことによって、美を善に論理的に内属させる善美学的伝統を截然と断ち切って、美の自律性を確保すると同時に善に通ずる新たなる通路を切り開いたのである。それはアナロジカルな関係であるからといって、論理的な同一性に対して劣後するものでは決してなく、むしろ中世の美を善からの流出（現出）と捉える思想の内実をより高次の近代的な表現へと高めたものと言えるだろう。思想的により正確な表現を使えば、善が流出するとは、善がその直接論理的同一性を超えて象徴化されることであり、その現象をまさに美と名付けるわけである。したがって美は美としての自律性を十分に保有しながら、同時に善へとより本来的な連関を結びうるのである。論理的な関係にあつては、自己同一性と他との連関性は対立するもので相容れることがないが、象徴関係においてはむしろこの両者が両立するところのより高次の関係性が結ばれるのである。

それはさらに突き詰めると認識論的には拒まれている世界の究極的な把握（神、魂、自由）にエスTEEティシュな通路を切り開くものといえるかもしれない。例えばカントは、§ 59において最も究極的な存在とされる神の認識について次のように述べている。

神に関するあらゆる我々の認識は、象徴的なものでしかない。そこで神に関する認識を悟性や意思といった特性、つまり世界における存在者としてその客観的実在性を明示しうるような特性によって図式的なものと捉える者は、神人同型説に陥る。それはちょうど一切の直観的なものを排除する者が、それによってはおよそいかなるものも、一実践的意図においてすら一、認識することのできない理神論に陥るのと同様である。

（KU257f）

こうした絶対者観は、言うまでもなく中世の最大の思想家トマス・アキナスの「存在のアナロギア」（*analogia secundum esse*）の思想伝統を彷彿とさせるものだが、同時に近代人としての独立自尊の自覚に立った上で、人間の認識を限定しつつ、しかし人として許される限りでの可能性を切り拓いてゆくものでもある。

つまり世界は究極の相においては、論理的にはアンチノミーを呈するのだが、むしろ象徴的なあり方として生きている人間の実存的な生に深い関わりをもつのである。人生の途次で出会う劇的な事件（誕生、結婚、恋愛の成就や破綻、天職の発見、大病、死）などは

単に経験的な一過性の事件としてでなく、その当人の本質的な世界観を形成する高度に象徴的な意味をもつのもそのためである。そのような本質的な契機に接することによって人は、哲学的思索に目覚め、世界や存在の意味を問わずにいられなくなる。

しかしそれは決して論理的な分析知によっても、実証的な経験知によっても捉えられるものではない。そこで「世界の究極的な意味の賢しらな解き明かし」（リルケ）は、有限な人間には永遠に拒まれているように思われるのである。現代の基調的精精神風土であるニヒリズムは、まさにこうした「世界の意味を問うことの不可性」を思い知らされた当然の結末に他ならない。ニーチェは、哲学を「実に人間的な、あまりに人間的事項の無鉄砲な普遍化」（『善悪の彼岸』）であると切り捨てた。すなわち哲学が二千年来本能的に希求してきた究極の存在者の理説を人間的事項の投影に過ぎない、と弾劾するのである。

（これこそカントの言う神人同一説批判の本義と正確に即応するものであろう。）究極の意味の喪失は、同時にあらゆる意味の喪失へと行き着くのは、必至であろう。

ところでそうしたニヒリズム、つまり究極の意味の喪失は、畢竟するに究極存在者を論理的に探求する方向性の必然的な帰結に過ぎず、言わば裏返しの「ロゴス中心主義」（デリダ）に他ならないのではないか。こうした論理主義の磁場に立つとき、アナログは確かに認識のレベルにおいて不確実な成果しかもたらさなくなる。（まさに哲学からこうした「曖昧で不確実な」アナログの論理を駆逐することによって近代の自明性の地平が切り開かれたとも言える）。しかしそもそもこの語のもっとも正統的な意味合いにおけるアナログは、そうした論理主義の適応範囲（世界内存在者）を超出する場面でこそその真価が発揮される論理だったのではないか。アナログを低次の蓋然的な認識であるとする立場は、近代思想による不当な貶めであろう。無論この語の本来の有効性を支える地平としての中世的な神的世界観といったものを度外視することはできない。そこでは人間認識の限界、つまり被造物の分限を弁えることこそ無限の信仰の可能性を切り開くものであった。そうした世界観の崩壊とともに「アナログの喪失」（マリオン）といった事態が招来されるのは半ば不可避的である。

したがって、なにより人間の自由性の自覚を強調する近代以降においては「アナログの復権」（ヴィーコ）は、決してそう容易いことではない。近代以降においてこの語が有効とされる唯一の場面こそ芸術の領域である。本論においてカントの趣味論・芸術論のコンテストにおいて自律的なアナロジーを読み込んだ一番深層の理由はまさにそこにある。それが芸術の個別領域を扱う芸術論を超えて、象徴論へと高まるとき、このアナロジーはカントの究極の世界観そのものを提示するものとなるのである。すなわち世界は究極の相

においては論理的実在的なあり方を拒み、本来的に象徴的比喩的な存在形式を取らざるえないということである。

こうした立場は人間の可能性を貶めるように思えるが、そうではない。世界内の実在の個別的な認識なレベルでは、確かに論理や直観的経験は象徴的アナロジー的な表現に優位するが、そうした個別性を超出した究極の場面においては、むしろ後者の方が第一義的な優先性を有するのである。（そうした場面において尚、前者の立場に固執するところから、世界の無意味性の呪縛、つまりニヒリズムに陥るわけである。そこから脱却せんとすれば一切の希望を失った詠嘆的な禁欲主義を死守するか、刹那的な生の享楽主義に没頭する以外にはないだろう。しかし両者とも本質的な救済の道でないことは明らかである。）そこにこそまさに人類の教師といわれる大聖（ソクラテス、釈迦、孔子、キリスト、）がその宗教思想のもっとも極まった表現において例外なく最高次の象徴的比喩表現を用いられた所以があるのではないだろうか。そうした表現は、まさに最高次であるが故に背後に論理的な真理性を残すものではなく、そうした表現そのものがまさしく（それ以上他に還元不可能な）真実在に関わるぎりぎりの「存在のことば」（「始めにことばありき」という聖書における「ことば」もその意味に解すべきであろう）とでも言うべきものになっているのである。こうした存在の「ことば」は、また生死に関わるような「局限状況」（ヤスパーズ）においても（人がそれに気付くかいなかに拘わらず）兆すものである。

我々（言わば「ことば」－内－存在としての）人間に残されたささやかにして尊貴なる課題は、結局そうした「存在のことば」に託された象徴的意味をどれだけ深いレベルで読み解くか、そうして現実の限られた生の中でそれを自らの作品（生の意味）としていかに表現してゆくか、その点に掛かっているのではないだろうか。自律的なアナロジーの論理とは、従って第一にもっとも究極の存在（あるいは絶対無）の論理であると同時にまた第二にはもっとも卑近な意味合いでの生活の論理でもあり、そして第三のものとして両者を媒介するところの「生の意味」（生き甲斐）の論理でもある。

この三者は、それぞれ伝統的な真善美の三幅対に対応するものであると同時にカントの三批判の構成とも即応したものと言えるかもしれない。第三批判が、前二批判を綜合する課題を担うとともに、その第一部の最終局面において理念的な理想を奉じつつも、有限な状況と肉を持つものの定めを担った我々人間固有の問題を扱った象徴論（最高義の「人間学」）へと結実する所以である。

了

